



L'animalité à l'oeuvre : de la scène aux écrans

Thomas Moulin

► To cite this version:

Thomas Moulin. L'animalité à l'oeuvre : de la scène aux écrans. Art et histoire de l'art. 2013. dumas-00941376

HAL Id: dumas-00941376

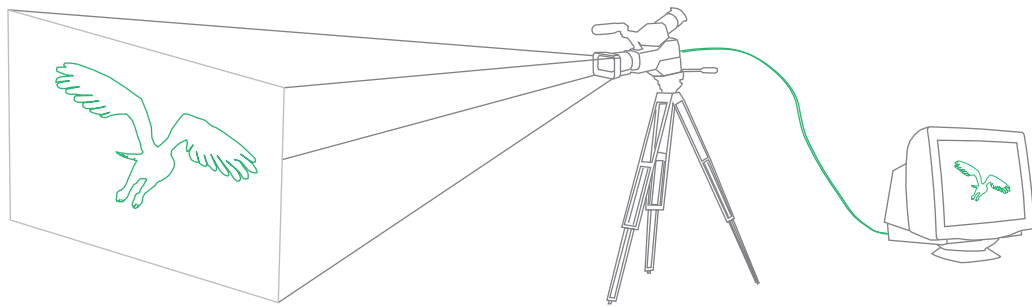
<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00941376>

Submitted on 3 Feb 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'ANIMALITÉ À L'OEUVRE *de la scène aux écrans*



Thomas Moulin

Directrice de recherche :
Françoise Parfait

MASTER 2
DESIGN, MÉDIAS, TECHNOLOGIES
Spécialité :
Arts & Médias Numériques

UFR04 Arts Plastiques & Sciences de l'art
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Année 2012-2013

Résumé

Les hommes et les bêtes n'ont jamais cessé d'interagir. Ils se regardent, s'observent, se fuient puis s'attirent sur la scène du vivant. Mais au temps de la post-modernité et à l'aube de la post-humanité, ils ne sont plus seuls. Les nouvelles technologies prolifèrent et s'interposent entre les hommes et les animaux. Ainsi, le travail de recherche suivant propose de révéler, étudier et questionner les nouvelles interactions des hommes et des bêtes au regard de quelques oeuvres contemporaines devenues porte-parole de l'animalité. De l'érème à l'écoumène, de la nature à la culture, l'art se « déterritorialise » au delà de l'humain pour affaiblir le temps de l'oeuvre la limite qui sépare, distance et oppose l'animalité et l'humanité.

Mots-Clés

arts contemporains, animalité, animal, humanité, homme, post-animal, post-humain, humain, inhumain, écrans, scène, art vidéo, performance, éthologie, ethnologie, anthropologie, animisme, umwelt, anthropocentrisme, ethnocentrisme, éthique animale, vivant, devenir-animal, déterritorialisation, paysage, artialisation, imprévisible, érème, écoumène, sauvage, urbain, réserves naturelles, panoptisme, animal-machine, cartésianisme, biopolitique, dispositifs, nouvelles technologies, techno-sciences, territoires, espaces, milieux, interactions, interactivité.

- REMERCIEMENTS -

En préambule de ce mémoire,
mes sincères remerciements à ma directrice de recherche :

Mme Françoise PARFAIT

Et ces remerciements s'étendent également
aux autres enseignants
qui ont animé cette année universitaire :

M. Pierre-Damien HUYGHE
Mme Aline CAILLET
M. Gilles TIBERGHIE
Mme Annie GENTES
M. David BIHANIC

De bien entendu,
je remercie les nombreux animaux sans lesquels
aucunes de mes réflexions et pratiques artistiques n'auraient pu voir le jour.

Enfin, je tiens également à remercier chaleureusement
tous ceux qui de près ou de loin ont contribué très généreusement
à l'élaboration de ce travail de recherche.

INTRODUCTION	1
---------------------	----------

PARTIE 1

Spectacles de l'animalité

I. L'oeuvre en vie : le face à face des hommes et des bêtes	6
--	----------

1. L'animal en scène	9
2. Et s'ils nous répondaient ?	11
3. L'art dans un rapport animal avec l'animal.	14
4. A la croisée des regards	15
5. L'observateur observé	19

II. Milieu animal versus milieu humain	23
---	-----------

1. Des mondes perceptifs que nous effleurons	24
2. Appauvrir ou reconstruire l'Umwelt	26
3. L'éthique animale à l'épreuve de l'art	30

III. De l'imprévisible mouvement des images : l'animal scénariste	33
--	-----------

1. Au delà des frontières de l'image : l'humanité hors-champ	34
2. De la désobéissance animale : défier, révéler, construire la fiction	37
3. L'animal comme « prisme de perception »	41
4. Le paysage comme théâtre de l'animalité.	43

PARTIE 2

Territoires de l'animalité à l'aube de la post-humanité

I. Bêtes sauvages, nouvelles proies du géant Panoptès	50
1. Erème, où sont passés nos hommes ?	51
2. La faune appareillée et aux yeux de tous	53
3. Le visible n'est peut-être plus le caché	55
 II. Décentrer le regard : vers de nouvelles expériences perceptives	 59
1. L'œil pinéal et la surveillance aérienne	60
2. Embarquer la caméra : objectivité et intimité des points de vue	63
3. Percevoir comme une bête : l'animalité hors-champ	67
 III. Déterritorialisation : les devenirs de l'homme et l'animal	 70
1. Du rural à l'urbain, la faune sauvage en exode	71
2. Dépasser l'humain : post-humanité et expérience de l'animalité	75
3. L'animal en l'artiste et l'artiste en l'animal	81

PARTIE 3

De l'art avec les animaux

I. Médiations pour les oiseaux	88
1. Les vestiges du camp viking	88
2. Une caméra chez les oiseaux	91
3. « Ecouter des yeux » : bruits et silences des images	92
II. Des oiseaux et des hommes aux aguets	99
1. L'observateur entendu	99
2. L'érème connecté à l'écoumène	101
3. Le récit à l'épreuve de l'interactivité	103
III. Quelques autres bêtes	105
1. Mouvements de terre	105
2. Chrysoperla carnea versus Corythucha ciliata	107
CONCLUSION	110
BIBLIOGRAPHIE	112
ANNEXES	117

INTRODUCTION

Des terres que nous foulons à l'air que nous inspirons, des regards que nous portons aux signes que nous émettons, tant de ces nombreuses affinités du vivant ne suffiront cependant pas aux hommes et aux animaux pour s'entendre. Dans le vacarme des progrès de l'humanité, les bêtes se résignent quant à elles au silence le plus profond. Pourtant, dans leurs criaillements et dans leurs hurlements incessants, elles se sont efforcées jusqu'à l'épuisement, d'affirmer leur existence dans les vrombissements du post-modernisme. Seulement elles n'ont été entendues que très peu et pour certaines d'entre-elles presque plus. Le rugissement de quelques unes suffit-il à interpeller les hommes sur l'avenir de l'animalité ? Le gémissement et le piaulement de quelques autres manifestent-ils leur inquiétude et leur colère face à l'invasion des technologies ? De ces derniers signaux que les bêtes s'évertuent encore d'émettre, certains se révéleront être de précieuses indications et orientations pour l'avenir de l'humanité.

De ce fait, tandis que la frontière ne cesse pourtant de s'affirmer entre les hommes et les bêtes, l'art à contre-courant de l'anthropocentrisme, se lance accompagné de ses nouveaux médias dans une lutte esthétique et conceptuelle pour tenter d'affaiblir cette ligne forte qui dangereusement sépare, distance, et dissocie l'humanité de l'animalité. Ainsi les reflets, les regards, les figures et les postures imprévisibles des bêtes se succèdent sur la scène de l'art réveillant le temps de quelques instants, le spectateur qui peut-être en a oublié l'origine animale profonde qui ne cesse de se débattre en lui. De la performance à l'art vidéo, de la scène aux écrans, l'animalité est à l'oeuvre et en l'oeuvre pour offrir de nouvelles expériences perceptives. Alors les bêtes s'exposent et de ce fait l'art s'animalise. Il en est ainsi pour la création contemporaine de s'échapper des sentiers battus de l'humanité puis d'errer sur les territoires inconnus de ce qui nous est Autre, de ce qui nous est inhumain, de ce qui nous est sauvage. Dans les yeux ou dans la peau de la bête : l'artiste pris au dépourvu de la dissidence animale se satisfait de désenclaver le spectateur en lui offrant une vision décentrée, des regards bouleversés et des interactions nouvelles, tout ceci dans une puissance incontestée de questionner ce qu'est l'humanité ou ce que celle-ci est en phase d'advenir à l'aube du post-humain.

A partir de ces premiers constats, le travail de recherche suivant s'essaie ainsi à traverser, à révéler et à questionner les riches et diverses réflexions anthropologiques, éthologiques, philosophiques et esthétiques engagées par l'art contemporain dans ses préoccupations pour ces interactions nouvelles des hommes et des bêtes à l'épreuve du progrès techno-scientifique. De ces autres relations de l'humain et de l'inhumain qui émergent à l'ère du numérique, il en est également de s'évader bien au delà

des milieux de l'*écoumène* et de s'aventurer dans les déserts de l'*érème* en s'interrogeant réciproquement sur ces nouveaux rapports des hommes et des bêtes dans des espaces, des paysages, des territoires qui échappent désormais à de nombreuses populations humaines, ces terres non-anthropisées que la pensée occidentale a nommé le « sauvage ».

C'est ainsi que les différents apports théoriques menés au fil des deux premières parties se prolongent et résonnent au coeur d'une dernière consacrée à trois de mes créations plastiques qui ont émergé au cours de cette année de recherche. Seule *Médiations pour les oiseaux* sera aboutie et réalisée, ainsi elle en fera l'objet d'une présentation le jour de la soutenance. Les deux autres *Mouvements de terre* et *Chrysoperla carnea versus Corythucha Ciliata*, ne demeurant qu'à l'état de projet, se présentent tout de même au format de deux livres d'artiste pliés qui témoignent respectivement des réponses apportées au Workshop à l'ENSCI (Inside-out/Outside In) dirigé par David Bihanic, et également à l'Observatoire Prospect (Une idée de jardin) dirigé par Gilles Tiberghien.

PARTIE 1

Spectacles de l'animalité

« L'art c'est la vie »¹. Une devise que défendront inlassablement héritiers du dadaïsme et représentants du célèbre mouvement Fluxus pour bousculer et ébranler les frontières indéfinissables de l'art. C'est alors que celle-ci puisera son discours, sa légitimité et sa puissance dans l'effervescence des pratiques artistiques de l'époque donnant naissance à la singulière et familière figure de l'art qui n'est autre que la performance, nouveau média effréné et acharné d'asseoir sa notoriété au sein de la création artistique. Mais elle n'engagera pas ce combat seule, et s'accompagnera de la fidèle suppléante tout aussi familière que deviendra la vidéo : deux nouveaux outils s'offrent alors aux artistes. L'humanité et ses corps dépasseront avec modernité la fixité et l'immobilité respectables des représentations picturales ou sculpturales des siècles précédents. Le corps de l'artiste entre en scène ou

¹ Attribuons cette citation à la pensée et aux idées communes du groupe Fluxus mais celle-ci découle très certainement de la citation suivante de Robert Filliou : « L'art c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art »

s'anime à l'écran : il se libère, s'émancipe et se prononce, effleurant ou même dépassant les frontières longuement irrévocables de l'art. Les lieux de la création ouvrent leurs portes au vivant jurant et promettant de bousculer l'espace et le temps. L'art est maintenant en vie, l'oeuvre en est vivante et les êtres en sont les acteurs. Ensemble, ils admettront de nouveaux territoires aux vastes étendues que sont l'anthropologie, l'ethnologie, la sociologie, la biologie qui seront suivis de près par l'éthologie. C'est alors que l'humanité appelle l'animalité dans l'art. Les bêtes désertent la toile et refusent la sculpture se libérant de toutes figurations mythologiques, allégoriques ou autres représentations ancestrales. L'animal vit à son tour sur la scène et à l'écran.

I. L'oeuvre en vie : le face à face des hommes et des bêtes

William Wegman débutera l'aventure en 1972 avec deux chiens se tenant face à la caméra. Ils sont assis et ne se déplacent à aucun moment. Ils regardent à droite puis à gauche, et parfois devant eux et d'autre fois derrière. Leurs attitudes sont souvent symétriques et identiques mais quelques fois, elles se détachent pour nous prouver qu'il ne s'agit pas d'une duplication ou autre manipulation de l'image. Leurs regards ne cessent de scruter. Ils assurent la surveillance, et maintiennent leur garde. On suppose une présence supplémentaire que l'on ne voit pas, elle doit se déplacer et attirer l'attention des deux animaux. Une hypothèse qui se veut validée par le titre



Two dogs and ball
WILLIAM WEGMAN

Vidéo 2'43

1972



I like America, America likes me

JOSEPH BEUYS

Performance à la Galerie René Block
New York
1974

de cette vidéo, *Two dogs and ball*, qui n'est autre que la performance de l'artiste agitant une balle aux frontières du cadrage, dans le hors-champ de la caméra. Deux ans plus tard, Joseph Beuys rejoignit Little John à la galerie René Block à New York, un coyote sauvage avec lequel il partagea durant sept jours l'espace d'exposition derrière un grillage les séparant du public venu assister à cette performance qu'il titra *I like America and America likes me*. C'est à la suite de ces deux oeuvres emblématiques et historiques, que le face à face de l'homme et de l'animal s'engagera dans le champ de la création artistique pour les décennies à venir. Un affrontement certes en quête d'une réconciliation, mais à l'émergence d'une nouvelle figure d'un art du vivant. C'est alors que regards, interactions et territoires permettent considérablement d'ouvrir de nouvelles questions relevant aussi bien de l'éthologie que de l'anthropologie.

1. L'animal en scène

Hommes et bêtes sur la scène de l'art contemporain ne peuvent que se satisfaire d'invoquer les sciences cognitives et comportementales éveillant subtilement, et cela par elles-mêmes, les consciences de chacun sur leurs devenir qu'ils soient respectifs ou communs. L'art en devient laboratoire tandis que les nouveaux médias telles la performance et la vidéo, pourraient en devenir les outils. Ici l'anthropologie ne tourne pas le dos à l'éthologie, mais c'est tout à l'inverse que celles-ci vont de paire. Leur association tend à penser l'« étho-ethnologie » ou l'« ethno-éthologie », deux nouvelles disciplines fondées philosophiquement par Dominique Lestel dans son

ouvrage *L'animal singulier*, à travers ce qu'il considère les « communautés hybrides homme/animal »². Alors l'art s'est-il imposé par l'animalité comme instrument ethno-éthologique et moteur des interactions entre l'humain et l'inhumain ? L'art aurait-il les cartes en mains pour révéler, identifier, analyser les relations homme-animal permettant d'appréhender le futur de ces espèces ? Ce qui est certain c'est que l'animalité exposée agira symboliquement comme un troublant miroir de l'humanité dont les reflets de celui-ci ne s'affirmeront que bienfaisants pour les hommes.

L'art de la performance relève de l'art du vivant. Il en relève aussi de la mise en scène du vivant. C'est alors que différentes conditions du « mettre en scène » sont rendues disponibles et accessibles aux acteurs qui détermineront le devenir, la forme et la structure de l'oeuvre performative admettant comme caractéristique première, l'éphémérité des ses actes. Mais ce qui va se différencier d'une performance au sens classique du terme, c'est à dire engageant uniquement l'humanité, de celle y impliquant l'animalité, c'est le pouvoir d'actualisation que possèdera l'oeuvre et non l'artiste à l'initiative de celle-ci. L'oeuvre est vivante, elle vit de par ses acteurs ou plus précisément, de par ses *performers*. Mais en l'occurrence ici, l'animalité n'admet pas de scénario prédéfini, ou autre protocole artistique de réalisation. Les bêtes dans leur inconscience absolue ne se meuvent pas au nom de l'art comme le ferai l'artiste ou le spectateur face à elles. Elles agissent exclusivement au nom de la vie répondant aux paramètres biologiques propres à leur existence. L'animal n'admet donc pas la mécanique de l'oeuvre car celui-ci se détache intégralement des conditions conceptuelles et formelles posées par la performance. Dans son déroulement,

² Dominique Lestel, *L'animal singulier*, Collection La couleur des idées, Edition Seuil, 2004.

l'oeuvre éprouve alors sensiblement la fébrilité de l'animalité à l'action : les mouvements involontaires de la bête conduisent à l'impondérabilité et à l'émergence d'une nouvelle considération esthétique : l'inattendu comme poétique de l'imprévisible.

2. Et s'ils nous répondaient ?

Les aléas du vivant ne sont effectivement qu'attendus, recherchés et espérés dans la construction de l'oeuvre car ils amènent chacune des espèces impliquées dans la performance, à penser, redéfinir, bousculer les relations traditionnellement et culturellement établies entre l'homme et l'animal. Spectateur de l'altérité, c'est à dire du « ce qui est Autre que moi », l'homme s'attache tout d'abord à déceler ce qui de l'animalité le différencie de son espèce, le conduisant inéluctablement à s'interroger sur sa propre existence. C'est alors que l'art et l'animal s'accomplissent de mettre à l'épreuve l'identité de l'humanité et le propre de l'homme depuis le questionnement suivant : qu'est-ce que l'humanité sans l'animalité ? L'oeuvre s'implique donc dans ce face à face de l'homme et de l'animal avec un désir, certes ambitieux mais avant tout obstiné, de réconcilier de célèbres dualismes tels que la dichotomie entre nature et culture ou à fortiori l'antagonisme entre l'humain et l'inhumain. L'art s'accordant à de telles volontés créatrices s'appliquera tout autant à désenparer l'homme de sa pensée et vision anthropocentrique du vivant que d'instaurer et d'engager un nouveau dialogue avec les bêtes. L'artiste entre sur la scène en porte-parole de l'humanité s'adressant à l'animal lui-même représentant de l'inhumain, et cohabitant le temps de

l'oeuvre dans un territoire culturel « décontextualisant » qui n'est autre que celui de l'art. Joseph Beuys s'adresse à un coyote en lui lisant de vive voix le Wall Street Journal, tandis que Marina Abramovic agenouillée se confesse silencieusement en tête à tête avec un âne. C'est alors que la culture interpelle la nature, l'humain sollicite l'inhumain et l'homme en questionne la bête. Jacques Derrida s'interroge lui-même : « Et si l'animal répondait ? »³

Bourdonner, bramer, japper, hennir, railler, bêler, meugler, aboyer, miauler, etc. La liste interminable des verbes attribués aux langages des bêtes ne sera pas suffisante à l'homme pour qu'ils les comprennent. Elle n'aura pas non plus suffi au cartésianisme pour refuser de considérer l'animal comme une machine, insensible, dépourvue de toute pensée qui d'après le dualisme corps et esprit, si un corps ne pense pas alors il n'a pas d'âme. Une considération philosophique anthropocentrée naissante des débuts de l'humanisme classique qui se veut d'être tout de même persistante, contemporaine et plus qu'actuelle malgré le déchaînement des critiques et des contestations éthologiques, ethnologiques et éthiques. Et pourtant si l'animal à recours à tous ces signaux, c'est qu'il s'exprime et communique, c'est qu'il sent et ressent. Certes, il communique plus difficilement avec les vivants autres que son espèce car chacun n'utilise pas le même langage. L'homme utilise la parole, tandis que les animaux ne la possèdent pas. Cependant ils interagissent, s'approchent ou s'éloignent, se regardent et s'écoutent sans pour autant se comprendre et dialoguer. Qu'en est-il de ce possible langage commun de l'homme et de l'animal ? L'ethnocentrisme se révèle être de nouveau à la source d'une pensée occidentale moderne considérant universelle l'opposition entre nature et culture. Mais

³ Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Collection La philosophie en effet, Editions Galilé, 2006, p.163.

l'anthropologue Philippe Descola refuse cette considération autocentrée de nos sociétés et propose avec *Par delà nature et culture*⁴ d'étudier les relations entre humains et inhumains en distinguant les quatre ontologies que sont l'animisme, le totémisme, le naturalisme et l'analogisme, au travers des ressemblances ou différences de ce qu'il nomme « les physicalités et les intériorités »⁵.

<i>Relations Humains/Inhumains</i>	Ressemblances des Physicalités	Différences des Physicalités
Ressemblances des Intériorités	TOTEMISME	ANIMISME
Différences des Intériorités	NATURALISME	ANALOGISME

4 Philippe Descola, *Par delà nature et culture*, Collection Bibliothèque des sciences humaines, Gallimard, 2005.

5 Philippe Descola revient sur la signification de ces deux termes dans un cours au Collège de France de la manière suivante : « par intériorité, il faut certes entendre la gamme des propriétés ordinairement associées à l'esprit, à l'âme ou à la conscience — intentionnalité, subjectivité, réflexivité, affects, aptitude à signifier ou à rêver —, mais aussi les principes immatériels supposés causer l'animation, tels le souffle ou l'énergie vitale, en même temps que des notions plus abstraites comme l'idée que je partage avec autrui une même essence, un même principe d'action ou une même origine. Par contraste, la physicalité concerne la forme extérieure, la substance, les processus physiologiques, perceptifs et sensori-moteurs, voire le tempérament ou la façon d'agir dans le monde en tant qu'ils manifesteraient l'influence exercée sur les conduites ou les habitus par des humeurs corporelles, des régimes alimentaires, des traits anatomiques ou un mode de reproduction particuliers ».

3. L'art dans un rapport animal avec l'animal

L'animisme tel que le distingue Philippe Descola signifie qu'il y ait ressemblances des intériorités mais différences des physicalités tandis que le naturalisme en signifie l'inverse absolue. Le naturalisme anthropologique défini ici, concerne directement les sociétés occidentales modernes considérant une discontinuité entre nature et culture tout autant qu'une discontinuité de l'âme et de l'esprit entre humain et inhumain. Philippe Descola partagera l'expérience de ses quelques années de vie avec le peuple Jivaro Achuar en Amazonie pour nous donner l'exemple d'une société animiste. En effet les hommes de Jivaro se tiennent très loin de la pensée humaniste et cartésienne de l'animal sans âme. Depuis cette expérience de terrain, l'anthropologue français témoigne de la manière dont agit un indien Achuar pour chasser sa proie dans la forêt amazonienne : « les animaux qu'il y rencontre ne sont pas pour lui des bêtes sauvages, mais des personnes dotées d'une âme identique à la sienne, qu'il doit séduire et cajoler pour les soustraire à l'emprise des esprits qui les protègent. »⁶

Alors c'est peut-être à partir de cette considération animiste des relations avec l'animal qu'il devient intéressant de se tourner soudainement vers l'art en revenant sur la performance chamanique de Joseph Beuys *I like America and America likes me*. En effet, il est incontestable que l'artiste entre dans un état second lorsqu'il cohabite avec le coyote. Un état inhabituel qui l'amène à repenser ses relations avec l'Autre que lui, son rapport avec l'animal. Sur la question de ce « rapport animal », Gilles Deleuze affirmera

6 Philippe Descola, Le sauvage et le domestique, in : *Communications*, n°76, 2004, p.25.

dans l'abécédaire réalisé par Pierre-André Boutang que « l'important c'est d'avoir un rapport animal avec l'animal et non pas un rapport humain avec l'animal »⁷. L'animisme se tient justement dans ce rapport car il considère que les deux êtres sont tous deux issus du même règne, le règne animal. Alors certainement que la part animale de l'humain est en fait cet état second atteint par Joseph Beuys ou bien d'autres artistes impliqués dans leur performance avec un animal. A fortiori, il est donc tout à fait possible de penser l'art du vivant, comme un outil permettant d'abandonner la discontinuité avec l'inhumain, et comme territoire, de bousculer et définir d'une autre manière nos rapports avec les bêtes nous amenant inéluctablement à nous décentrer de nos traditions culturelles et ethniques. L'art contemporain pourrait alors se satisfaire de dépasser le naturalisme et effleurer le temps de la performance, la philosophie de la pensée animiste, offrant de par les attributs partagés du contexte de l'oeuvre, un langage commun entre les hommes et les animaux.

4. A la croisée des regards

Des regards s'échangent et se croisent, l'animal et l'homme s'observent et s'écoutent. C'est sans doute à ce moment qu'un langage commun s'établit entre les deux espèces à travers leurs comportements étroitement liés. Les altérités du vivant s'attirent prudemment puis se repoussent brusquement. D'une manière générale, qu'il soit dans le jardin, la

⁷ Propos tenus par Gilles Deleuze concernant le « A » comme Animal dans *l'Abécédaire de Gilles Deleuze*, interview de Claire Parnet réalisé par Pierre-André Boutang en 1988, diffusé en 1996.

forêt, au fond de la mer, l'homme tout autant que l'animal est à l'arrêt et garde une position immobile et discrète pour ne pas être vu mais pour voir l'autre qui se présente face à lui. L'animal et l'homme sont sur le qui-vive, ils tiennent leurs gardes et sont prêts à agir en cas de troubles quelconques qui les mettraient en danger. La seule et unique erreur de comportement de l'un ou de l'autre n'en sera que fatale. Comme il est soulevé par Edward T. Hall dans son ouvrage *La dimension cachée*, chaque espèce et individu se côtoient dans différents rapports de proximité, autrement dit la distance physique tenue entre deux êtres vivants dans un même milieu et susceptibles d'entrer en interaction, une distance que l'anthropologue américain nommera la « proxémie ». Dans une partie titrée « mécanismes de l'espacement chez les animaux », ce dernier introduit les recherches de Heini Hediger, zoologiste qui étudiera ce qu'il considère comme la « distance de fuite » d'un animal lorsque que l'on approche de lui. Edward T. Hall présentera l'une des découvertes du zoologiste concernant cette proxémie : « d'une manière générale, la « distance de fuite » est proportionnelle à la taille de l'animal — plus l'animal est gros et plus grande est la distance qu'il doit maintenir entre lui-même et son ennemi. Une antilope s'enfuit déjà lorsque l'intrus se trouve à cinq cents mètres. En revanche, la « distance de fuite » d'un lézard n'est que de deux mètres »⁸. Des distances qui seront mises à l'épreuve de la performance et que souhaiteront réduire certains artistes comme Céleste Bousier-Mougenot, entre les hommes spectateurs et les animaux performers, tel il est espéré dans l'installation vivante et sonore *From here to ear*.

8 Edward T. Hall, *La dimension cachée*, Edition Seuil, Paris, 1978, p.25



From here to ear

CÉLESTE BOURSIER-MOUGENOT

Installation sonore, techniques mixtes

Dimensions variables

2008

Dans cette installation, des guitares électriques sont devenues leurs perchoirs tandis que des étuis en sont devenus leurs abreuvoirs : des mandarins ont envahi l'espace d'exposition pour nous offrir une composition musicale brute, éphémère et imprédictible. C'est alors que les battements de leurs ailes et la mélodie de leur chant s'accordent étrangement avec la résonance des instruments. Ils survolent, sautillent puis se perchent sur les guitares provoquant involontairement la vibration des cordes. L'oeuvre invite donc deux espèces à s'entendre au sein de l'espace d'exposition. Les hommes se retrouvent encerclés et manipulés par les vols incessants de ces oiseaux. Chacun adapte son comportement à l'autre et réciproquement ils se fuient puis se rapprochent bousculant et oubliant parfois la « distance de fuite » qu'il leur est prédéfinie. Les interactions se succèdent activant par conséquent la mécanique du dispositif établi par l'artiste. La première est de l'ordre des agissements parallèles des spectateurs et des animaux, qui elle-même entraînant inévitablement la seconde, se révèle plus justement comme un nouvel état de l'interactivité, puisqu'il ne s'agit non pas d'un rapport homme-machine mais d'un rapport animal-machine. Ici, l'animalité se pose alors comme un intermédiaire entre l'homme et le dispositif. Le spectateur n'est pas directement impliqué dans l'interactivité de celui-ci mais il comprend très vite que tout se joue dans ses comportements et relations qu'il développera avec les mandarins. Il ne peut alors que se réjouir d'avoir franchi la barrière, la grille ou la vitre qui le séparait de l'animal au zoo. La proximité et l'absence de ces limites protectrices, séparatrices de mise à distance, rejettent et anéantissent le voyeurisme que l'homme opère sur l'animal en captivité.

5. L'observateur observé

Quelques années plus tôt, l'oeuvre *A House for pigs and people*⁹ de Carsten Höller et Rosemarie Trockel présentée à la Documenta 10 de Cassel se devait de trahir la position spectatorielle de l'homme face à l'animal. En effet, des cochons subissaient les regards indiscrets des spectateurs pour lesquels la curiosité les avait dépassés et cela en surplombant la palissade de bois destinée à préserver l'intimité des bêtes dans leur enclos. Certains admiraient l'activité des porcins tandis que d'autres s'en esclaffaient, mais aucun ne pouvaient échapper au piège qui leur avait été tendu. Un miroir sans tain situé au fond de l'enclos saisissait puis reflétait inévitablement le comportement de chacun face aux bêtes, pendant que d'autres pouvaient alors se satisfaire du « voir sans être vu » en observant attentivement les diverses interactions engagées par l'oeuvre entre les hommes et les cochons. Un deuxième miroir sans tain se situait également comme illustré sur le schéma ci contre. L'acte d'observation se retrouve ici à l'honneur dans un jeu de regards incessants qui se révéleront percutants, éblouissants et déconcertants pour chacune des deux espèces impliquées dans l'oeuvre. L'animal est donc guetté par les spectateurs devenant eux-mêmes observés par un autre public qui leur est invisible. C'est alors que Carsten Höller et Rosemarie Trockel proposent de vivre et de prolonger par une version nouvelle, la situation de l'observateur-observé, emblématique des rapports homme-animal. D'une toute autre manière, Ariane Michel invitera elle aussi un public à confronter les regards des spectateurs avec ceux de l'animalité.

9 Carsten Höller & Rosemarie Trockel, *A house for pigs and people*, köln : W. König, 1997.



A house for pigs and people

CARSTEN HOLLER

ROSEMARIE TROCKEL

1997

A la tombée de la nuit, alors que la vie de la forêt bat son plein, des hommes sont invités à s'aventurer au delà de la galerie pour rejoindre un écran perdu au beau milieu des bois. L'image apparaît de nouveau sur la surface blanche comme un véritable miroir de la situation vécue. L'ensemble des acteurs de la performance se voient à l'écran observés par les animaux venus se joindre à eux. Alors avec cette mise en abîme bouleversante, *The screening* plonge sans exception, hommes et bêtes dans un nouveau jeu de regards entre réel et fiction. Les spectateurs contemplent leurs images et celles des animaux projetées à l'écran tandis qu'un renard, un hibou, un furet se mettent tour à tour à les observer réellement. Les crissements et craquements de leurs déplacements s'accordent dans une troublante harmonie avec l'image diffusée. Une image dont les frontières s'estompent au fil du temps par l'agitation de quelques ombres fuyantes et mouvantes non loin de l'écran. Elle s'acquitte alors de son cadre permettant à la fiction de se prolonger ou de se fondre dans le réel. Dépassés et troublés par la situation, les spectateurs ne savent plus s'ils doivent regarder devant eux à l'écran, ou autour d'eux dans la forêt. Les bêtes les scrutent rigoureusement et constamment avec une discrétion absolue. C'est alors que l'animalité encercle les hommes dans une unique proximité avec la vie sauvage chacun se libérant le temps de l'oeuvre des discontinuités entre l'humain et l'inhumain.



The screening

ARIANE MICHEL

Performance et installation

2007

II. Milieu animal *versus* milieu humain

De toute évidence, les milieux impliqués et partagés dans une relation entre l'homme et l'animal ne sont pas négligeables puisqu'ils ont effectivement une incidence sur le comportement de l'un ou de l'autre. Etant impossible d'engager un terrain de rencontre neutre et non altérant dans les interactions des deux espèces, par conséquent, il y a toujours l'un des deux êtres qui se ressent inadapté au milieu dans lequel il interagit. Alors celui-ci ne peut entrer dans une relation intuitive car il est contraint de s'accommoder au milieu qui n'est pas le sien et qui lui est d'autant plus inconnu. D'une manière générale, la perte de repères devient inévitable imposant distinctement un être dominant et l'autre dominé. Dominant, celui pour qui le milieu dans lequel il s'inscrit lui est familier tandis que dominé, celui pour qui ce même milieu lui sera inhabituel et singulier. Le dominant oriente, parfois volontairement d'autres fois inconsciemment, le dominé dans ses agissements et comportements. Le rapport de force est donc inévitable : la relation de l'homme et de l'animal n'a lieu que lorsqu'il y a tension entre les deux êtres au sein d'un même milieu. Quand Joseph Beuys cohabite avec un coyote durant quelques jours dans la galerie René Block, l'animal privé de son milieu naturel et sauvage se désoriente et n'agit certainement pas de la même manière que s'il avait rencontré l'artiste dans le désert où il vit. Tandis que lorsque Ariane Michel invite des hommes à rejoindre la forêt pour y visionner un film au plus près de la vie sauvage, ce n'est pas l'animal qui en sera déstabilisé, mais le spectateur confronté à des espaces où il ne

s'aventure pas ou peu. En effet, ce n'est que très rarement que l'animal est impliqué dans une performance avec l'homme dans un milieu qu'il maîtrise et pratique habituellement. Un grand nombre d'artistes du land art inviteront les hommes à cette proximité avec l'inhumain dans des territoires qui nous échappent face à l'immensité et l'inconnu se tenant devant nous. D'autres inviteront les bêtes à rejoindre les territoires de l'art pour une nouvelle rencontre avec les hommes.

1. Des mondes perceptifs que nous effleurons

Mais l'animal détenu au sein du *white cube* ne rencontre pas exclusivement des hommes. Il affronte brutalement un milieu qui ne lui appartient pas, un environnement dont les éléments constitutifs n'auront pas la même considération que l'homme peut en faire. En tant qu'êtres humains, nous percevons ces éléments et les qualifions sous une dénomination qui nous est commune et qui n'est autre que le terme « chose », en considérant ici ce terme dans sa généralité la plus grande. Mais qu'en est-il de la « chose » pour un animal ? Comment considère-t-il un objet ou bien l'architecture dans laquelle il en est piégé et prisonnier ? L'oiseau qui se perche sur les cordes et le manche d'une guitare (*From here to ear*, Céleste Boursier-Mougenot) peut-il faire expérience de ces « choses » produites par l'homme ? Jakob von Uexküll, biologiste et philosophe pionnier de l'éthologie, répondra à la question en affirmant que « aucun animal ne peut entrer en relation avec un objet comme tel »¹⁰. L'animal peut

¹⁰ Jakob von Uexküll, *Milieu animal et milieu humain (suivi de La théorie de la signification)*,

être en contact avec l'objet et il peut éventuellement le toucher, le déplacer, le transporter, l'occuper, s'y abriter, le contenir, le transformer, le détruire mais il ne fera en aucun cas l'expérience de la fonction de l'objet. L'animal peut entrer en relation avec un objet mais non *comme tel*. Il n'aura pas la conscience de la nature et l'utilité de cet objet car ce dernier n'appartient qu'uniquement à un monde : celui dans lequel il a été conçu, c'est à dire celui des humains.

En effet, il faut également prendre en considération la pensée de Uexküll dans *Milieu animal et milieu humain*, car pour cet éthologue il faut dépasser la vision d'un monde unique dans lequel se retrouveraient tous les êtres vivants : « Nous nous berçons trop facilement de l'illusion que les relations que le sujet d'un autre milieu entretient avec les choses de son milieu se déroulent seulement dans le même espace et le même temps que les relations qui nous lient aux choses de notre milieu d'humains. »¹¹ Dans *L'ouvert : de l'homme et de l'animal*, Giorgio Agamben poursuivra cet énoncé en appuyant la pensée de Uexküll de la manière suivante : « L'abeille, la libellule, ou la mouche, que nous regardons voler près de nous par un jour ensoleillé ne se déplacent pas dans le même monde que celui dans lequel nous les observons et ne partagent pas avec nous le même temps ni le même espace »¹². La coexistence des êtres vivants dans un espace qui leur serait commun demeure comme une irréalité. Il n'y a pas un seul et unique monde tout comme il n'y a pas un espace et un temps égaux. Il existe en effet

Traduit de l'allemand par Phillipe Muller, Paris, Bibliothèque Médiations Denoël, 1965, p.94.

11 Jakob von Uexküll, *Milieu animal et milieu humain*, traduit de l'allemand par Charles Martin-Fréville, Paris, Bibliothèque Rivages, 2010, p.49.

12 Giorgio Agamben, *L'ouvert : de l'homme et de l'animal*, Rivages Poche, 2006, p.67

plusieurs mondes pour les hommes, les animaux, et tout autres organismes vivants. Chacun d'entre nous les effleure, les bouscule, les pénètre ou les évite sans en connaître l'existence. Uexküll les nommera *Umwelt* : c'est à dire le monde perceptif qui est propre à un être vivant et qui n'appartient uniquement qu'à cet être, un environnement sensoriel qui se distingue de l'environnement biologique ou du biotope commun à plusieurs espèces. A chacun son *Umwelt*, autrement dit à chacun son milieu, son monde perceptif et environnant.

2. Appauvrir ou reconstruire l'*Umwelt*

Après avoir étudié longuement la tique, Uexküll remarque chez cet insecte du microcosme que celui-ci ne réagit qu'à trois conditions physiologiques « l'odeur de l'acide butyrique contenu dans la sueur de tous les mammifères, la température de trente-sept degrés correspondant à celle du sang des mammifères et la typologie propre aux mammifères »¹³. L'éthologue allemand introduit alors un terme décisif, qui sans la considération de ce dernier, l'*Umwelt* ne pourrait exister. Il s'agit de *Merkmalträger*, c'est à dire « marqueurs » ou de *Bedeutungsträger*, « porteurs de signification ». Chaque *Umwelt* est constitué et existe par ces signes déclencheurs qui sont captés instinctivement et biologiquement par les organes récepteurs répondant à l'appel pour permettre à l'animal de passer à l'action. Dans son rapport à « la chose », l'animal ne peut pas faire expérience de cette chose, en tant qu'objet neutre qui ne répondrait pas à son plan

13 *op. cit.*, p.76.

d'organisation. Il n'entre en relation ou en interaction avec cette chose qu'en tant que signe déclencheur. Pour cette raison, les oiseaux de *From here to ear* ne refusent pas de se percher sur les guitares de Céleste Boursier-Mougenot puisqu'elle agissent comme un *Bedeutungsträger* « porteur de signification » pour l'animal privé de son milieu d'origine. Les oiseaux les considèrent comme des perchoirs tandis que les hommes les considèrent comme des instruments de musique. Uexküll conclura de ses études dans *La théorie de la signification* de son ouvrage *Milieus animaux et milieux humains* que « le même objet placé dans quatre milieux différents prend quatre significations différentes et change à chaque fois profondément de caractères »¹⁴. Avec *From here to ear*, Céleste Boursier-Mougenot s'approprie l'un des signes déclencheurs propres et communs aux oiseaux. Il simule la verticalité significative et attractive du perchoir en insérant des guitares dans ce nouveau milieu vécu par les animaux. L'artiste s'engage rigoureusement à reconstituer d'une autre manière le monde perceptif des mandarins impliqués dans l'oeuvre. Des graines sont éparpillées sur des cymbales, les étuis des guitares sont transformés en abreuvoirs et des cabanes en bois en sont devenues leur abri. Dépourvus de leur milieu originel, les oiseaux s'adaptent et s'approprient tout de même ce nouvel environnement pour reconstruire leur *Umwelt* d'une autre façon. La situation se renverse : le monde perceptif du spectateur est alors bousculé à son tour par la scène et l'imaginaire qui lui est donné à observer et à pratiquer.

En ce qui concerne l'artiste Mircea Cantor, il s'agira au contraire d'appauvrir l'*Umwelt* d'une biche et d'un loup à travers l'oeuvre *Deepature*.

¹⁴ Jakob von Uexküll, *Milieu animal et milieu humain (suivi de La théorie de la signification)*, Paris, Bibliothèque Médiations Denoël, 1965, p.166.



Deeparture

MIRCEA CANTOR

vidéo 2'44
2005

Les deux bêtes réquisitionnées pour la performance, arpentent l'espace de la galerie. Elles s'arrêtent, respirent, reniflent et, tout à coup, leurs regards se croisent mais il ne se passera rien. En tous cas, ce que l'on pourrait attendre et craindre de cette proximité entre une proie et son prédateur n'arrivera pas. Malgré un silence des plus absolus, les images ne nous laissent pas seulement contempler la beauté de l'animal dans toute sa grâce et son élégance, mais elles nous invitent tout autant à entendre par elles-mêmes la cadence respiratoire des bêtes, leur fébrilité, leur inquiétude et leur angoisse du *white cube*. Les deux êtres ressentent un territoire qui n'est pas le leur et qui leur est inconnu, celui de l'art. C'est alors qu'ils subissent la vacuité de l'espace d'exposition où ils en sont rendus captifs et dépourvus de leur environnement naturel et sensoriel, autrement dit leur *Umwelt*. C'est sans doute dans cette décontextualisation de l'état sauvage, que l'on comprend la non-action du prédateur envers sa proie. Dénué de tous signes déclencheurs spécifiques à l'espèce, le prédateur n'a plus aucun repère biologique et spatio-temporel pour agir et bondir sur la biche. Les deux protagonistes compatissent dans leur terreur, leur frayeur et ils se limitent à contenir puis animer subtilement l'image. Les distances sont tout de même maintenues, mais elles n'ont jamais été aussi réduites. Les mouvements de la caméra oscillent donc d'un animal à l'autre témoignant de cette invraisemblable *proxémie* des deux êtres.

3. L'éthique animale à l'épreuve de l'art

Mais cette présence des animaux vivants sur la scène de l'art contemporain soulève irrémédiablement des questions éthiques concernant le bien-être des bêtes impliquées dans la performance. Le philosophe Jean-Baptiste Jeangène Vilmer soutient que « l'éthique animale est l'étude du statut moral des animaux, c'est à dire la responsabilité des hommes à leur égard »¹⁵ et que l'implication de l'animal vivant dans l'oeuvre impose effectivement la captivité de celui-ci mais elle se distingue très spécifiquement dans le fait que l'espèce soit domestiquée ou qu'elle soit sauvage. De toute évidence, l'animal sauvage n'a naturellement pas les mêmes réactions que l'animal domestique face à l'homme. Certains estiment que la performance de Joseph Beuys enfreint les lois de l'éthique puisque l'animal est retiré de son milieu sauvage et pourtant c'est ce qui en fait toute la force de l'oeuvre dans son désir de réconciliation avec la nature et l'inhumain. Certes il n'en est pas du bien-être de l'animal, mais l'écart de l'artiste pour la performance se veut de sensibiliser et d'éveiller les consciences sur la manière dont l'animal sauvage est traité et les distances que nous avons pu créer avec lui puisque dans *I like America and America likes me*, Joseph Beuys souhaite renverser les relations historiques avec cet animal : les Indiens d'Amérique vénéraient le coyote tandis que les Blancs le méprisaient. Mais dans grand nombre de performances qui suivront, les avis resteront très partagés de par l'ambiguïté de la situation proposée par les artistes dont l'oeuvre inclut des animaux vivants.

15 Jean-Baptiste Jeangène-Vilmer, *Ethique animale*, Coll. Ethique et philosophie morale, Presses Universitaires de France, Paris, 2008

Une autre dimension qui concerne peut-être de près ou de loin la question de l'éthique relève des conditions de captivité de l'animal sur la scène. Le bien-être de celui-ci dépend s'il y a appauvrissement de l'*Umwelt* ou s'il y a reconstitution de ce monde environnant et perceptif propre à chaque espèce. Lorsque Céleste Bousier-Mougenot implique les mandarins dans son oeuvre *From here to ear*, il offre avec précision les conditions nécessaires à l'adaptation de l'animal à son nouveau lieu de vie. C'est avec étonnement que l'on a pu comprendre et observer, hors du temps de l'oeuvre et de l'ouverture de l'exposition, que les mâles s'étaient emparés de la mécanique du dispositif pour séduire les femelles pendant la période de reproduction. Avec acharnement, ces derniers s'évertuaient à provoquer brutalement la vibration des cordes de guitare de toutes les manières possibles pour interpeller leur destinée. La guitare devenant pour lui aussi un instrument, l'animal se satisfait d'un nouvel outil pour communiquer. L'oeuvre *From here to ear* refuse alors véritablement d'opposer nature et culture autant qu'elle se veut loin de penser l'animal comme une machine, mais au contraire comme un sujet capable de s'exprimer, de ressentir, et d'agir selon les marqueurs ou signes déclencheurs qui l'entourent et constituent son milieu. Ce même milieu, Uexküll l'avait imaginé telle *une bulle de savoir*¹⁶ qui se dessinerait autour de chaque sujet renfermant l'ensemble des porteurs de significations propre à son espèce. Ce n'est donc pas sans

16 « La meilleure façon de commencer une telle promenade est de la faire un jour de soleil à travers une prairie fleurie, bourdonnante de coléoptères et parcourue de papillons voletant, puis de construire autour de chacune de ces bêtes qui peuplent la prairie, une bulle de savoir qui représente son milieu et est remplie de tous les signes perceptifs auxquels le sujet peut accéder. Aussitôt que nous pénétrons nous-mêmes dans une telle bulle de savon, l'environnement, qui jusque là se déployait autour du sujet, se reconfigure totalement. » Jakob von Uexküll, *Milieu animal et milieu humain*, traduit de l'allemand par Charles Martin-Fréville, Paris, Bibliothèque Rivages, 2010, p.27-28

transparence que l'éthologue allemand se risque à cette métaphore puisque celle-ci en sera relevée plus tard par Dominique Lestel qui démontre dans son ouvrage *Origines animales de la culture*¹⁷ que si les animaux incluent dans leur plan d'organisation et d'action des savoirs spécifiques à leur espèce, c'est qu'ils possèdent une culture mais cela d'une autre manière que les hommes.

Les bulles de savoir s'effleurent, se rencontrent, s'enchevêtrent le temps de l'oeuvre et sur la scène du vivant, renonçant donc à l'incompatibilité de la nature et de la culture. L'art et la performance peuvent alors se réjouir d'une telle proximité entre l'homme et l'animal permettant d'entrevoir ne serait-ce qu'un fragment du milieu de celui qui nous est Autre et souvent inconnu. Dans le face à face provoquée par la performance, l'homme agit tout autant que l'animal. C'est alors que les deux espèces interagissent. La performance puise sa force dans cet « agir » par le fait d'entrer en action sur le moment et cela pendant un temps parfois succinct et d'autres fois très étiré. En s'appuyant sur la pensée d'Uexküll, on pourrait donc considérer que la performance comme médium artistique se veut être un des nombreux « moyens pour agir » dont bénéficient les hommes, ce que l'éthologue appelle *outils*¹⁸. En effet, un art du vivant devenu un outil permettant à l'homme et à l'animal d'agir ou de réagir réciproquement, ou permettant à l'éthologie, l'anthropologie d'étudier les comportements de cette relation que pose l'oeuvre. Dans le prolongement de cette même pensée, il ne faut pas délaissier l'autre considération de Uexküll, ce qu'il nomme les *perceptils*¹⁹, c'est à dire les moyens pour percevoir. Dans ce sens, la caméra est donc un *perceptil* pour l'homme, autrement dit, un dispositif de

17 Dominique Lestel, *Origines animales de la culture*, Coll. Champs, Flammarion, 2003

18 Jakob von Uexküll, *Milieu animal et milieu humain*, traduit de l'allemand par Charles Martin-Fréville, Paris, Bibliothèque Rivages, 2010, p.26.

19 *Ibid*, p.26.

vision lui permettant de voir ou d'entrevoir, percevoir ou apercevoir d'une autre manière. Un *perceptil* dont certains artistes ne manqueront pas de s'en emparer pour renverser et éloigner nos perceptions, nos regards et nos émotions de l'anthropocentrisme.

III. De l'imprévisible mouvement des images : l'animal scénariste

La performance ne sera pas la seule à mener avec les animaux une lutte acharnée dont les aspirations esthétiques, conceptuelles et morales s'évertueront de décentrer notre vision humaniste. Les mouvements des images à l'écran s'impliqueront tout autant de saisir, capturer et présenter d'une autre façon les figures de l'animalité qui auront échappé à certains regards de l'humanité. L'art appelle la vidéo en tant que média, à se manifester sur les écrans pour témoigner, non exclusivement du vivant humain, mais également des espèces animales qui nous avoisinent de près ou de loin, quotidiennement et au dépend des territoires, milieux que nous partageons. Appliquée de transformer nos regards portés sur l'animalité, la caméra se pose alors subtilement entre l'homme et la bête. Avec toute son habileté, l'artiste se retire de l'espace filmique pour isoler honorablement les beautés et mystères de l'animal au coeur de l'image. L'homme déserte le champ de la caméra : c'est alors que l'animal prend place à l'écran. Le dispositif de perception s'interpose, sans pour autant les distancer et les éloigner. L'artiste se privilégiera d'être au plus près de la bête dont il tentera d'en capturer l'image, alors qu'il n'en sera plus de même pour le spectateur. Contrairement à la performance, c'est au tour de la fiction et de ses

conditions d'immersion d'instaurer une véritable proximité entre le spectateur et l'image de l'animal et non plus avec l'animal réellement présent en tant que vivant sur la scène de l'art. En effet, la relation entre l'homme et l'animal à l'écran n'est plus effective dans une relation avec les spectateurs telle qu'elle est entretenue dans la performance, mais uniquement dans une relation avec l'artiste.

1. Au delà des frontières de l'image : l'humanité hors-champ

L'animalité à l'écran apparaît de toute évidence comme une expérience filmique singulière relevant certes de l'éthologie, mais s'impliquant tout autant comme une nouvelle expérience spatiale de l'image. En effet, il ne s'agit pas uniquement de sublimer les actions et réactions de l'animal face à la caméra, mais d'en appréhender et révéler d'une tout autre manière, les deux espaces distincts que peut induire avec l'animalité, l'image vidéo par son cadrage. D'un côté le champ de la caméra, territoire de représentation scénique, et de l'autre le hors-champ, espace imperceptible à l'écran mais largement supposé dans nombreuses situations dites cinématographiques. Le hors-champ d'une image désigne l'environnement qui n'est pas visible dans le champ de la caméra. Il est bien évidemment perceptible par l'acteur mais non par le spectateur de l'image. La caméra s'impose alors comme un dispositif de captation qui découpe l'espace dans lequel elle saisit l'image. A fortiori, elle se pose plus radicalement comme un dispositif de projection des frontières établies entre le champ et le hors-champ. Des frontières et des limites qui en seront effleurées avec dextérité

par William Wegman lors de la mise en scène de ses deux chiens dans *Two dogs and ball*²⁰. L'artiste américain participe activement à la performance : certes il n'est pas visible à l'écran mais il est bien présent, non pas dans l'espace de l'image mais dans la temporalité de celle-ci. C'est alors que se distinguent d'une part le champ de la caméra comme territoire de l'animal acteur de l'image, et d'une autre part, le hors-champ comme le territoire réservé à l'artiste. Cet espace tel qu'il est défini par le hors-champ, lui permet donc de s'impliquer dans la vidéo sans y être visible. Sa présence y est alors suggérée et supposée par les regards des deux animaux. Le suspense est pesant et il en devient frustrant de ne pas connaître la scène qui se déroule dans le hors-champ.

La vigilance de l'animal face à la caméra dirige inévitablement ses regards en direction du hors-champ puisque c'est avec prudence et méfiance qu'il se tient aux aguets de tout événement perceptif, auditif et sensoriel. La bête surmenée renifle, guette, écoute continuellement et sans relâche - qu'elle soit domestiquée ou sauvage - les actions, positions et déplacements de l'artiste derrière la caméra. C'est alors que dans les comportements de l'animal, le spectateur peut soupçonner une présence humaine au delà du cadre de l'image. Dans l'oeuvre *Deeparture* de Mircea Cantor tout autant que dans *Travail with my donkeys*²¹ de Douglas Gordon, on ressent fortement la

20 Réalisée en 1972 par William Wegman, elle se pose comme la première vidéo témoin de la célèbre collaboration de l'artiste avec son chien, Man Ray. Durant deux minutes trente, une caméra fixe située à environ soixante-dix centimètres du sol, capture l'image en plan séquence. Les deux protagonistes sont filmés de plain-pied et cadrés en plan moyen. Le cadrage nous donne parfois la sensation que les deux corps sont posés en bas sur le bord de l'image. Enfin, la vidéo se termine sur un gros plan réalisé par rapprochement d'une balle de tennis devant l'objectif de la caméra jusqu'à obturation. Un indice porté par une main et devenant la preuve incontestable d'une présence dans le hors-champ du dispositif de captation. Une présence provocatrice des aguets incessants tenus par les deux chiens.

21 Dans le Palais des Papes de la ville d'Avignon, des ânes dévoilent avec une véritable insouciance l'architecture gothique dans laquelle ils sont détenus. Avec cette oeuvre d'une



Travail with my donkeys

DOUGLAS GORDON

vidéo-projection
dimensions variables
2008

improbabilité déconcertante, Douglas Gordon renverse quelques siècles plus tard les fondements de la religion médiévale qui à l'époque considérait comme tabou cette famille d'équidés.

présence de l'artiste au travers des diverses réactions de la biche, du loup et des ânes. L'animal n'est qu'un acteur involontaire, qui devient acteur dans sa position même de spectateur des oscillations de l'opérateur et de sa caméra. Il en est de même pour l'oeuvre *Two dogs and ball* de William Wegman : l'artiste prend le rôle de l'acteur à priori attribué aux deux chiens. Il gouverne et contrôle entièrement les agissements des deux animaux devenus spectateurs des faits et gestes de leur maître. Ils regardent l'artiste autant qu'ils scrutent le spectateur de gauche à droite présumant de cette manière que ce dernier doit à son tour subir les vacillements de ses propres regards. Par conséquent, la position spectatorielle de l'entre-deux, champ et hors-champ, nous englobe intégralement dans l'image. Le spectateur se sent regardé, il se ressent inclus et impliqué dans cette image. L'immersion est atteinte dans la direction des regards de l'animal vers l'artiste et la caméra, en l'occurrence vers le spectateur.

2. De la désobéissance animale : défier, révéler, construire la fiction.

En considérant la découpe spatiale comme énoncé précédemment, le champ et le hors-champ détiennent prisonniers les animaux autant que l'artiste au sein de l'espace qui leur est imposé par la caméra. Dans *Two dogs and ball*, les trois protagonistes ne peuvent défier les frontières du cadrage et il leur est défendu de dépasser les limites établies pour pénétrer l'espace voisin. Les deux chiens sont interdits de déplacements qui pourraient les amener à quitter le cadre de l'image, tout comme William Wegman qui se doit d'être extrêmement vigilant pour ne pas pénétrer dans celui-ci. L'artiste

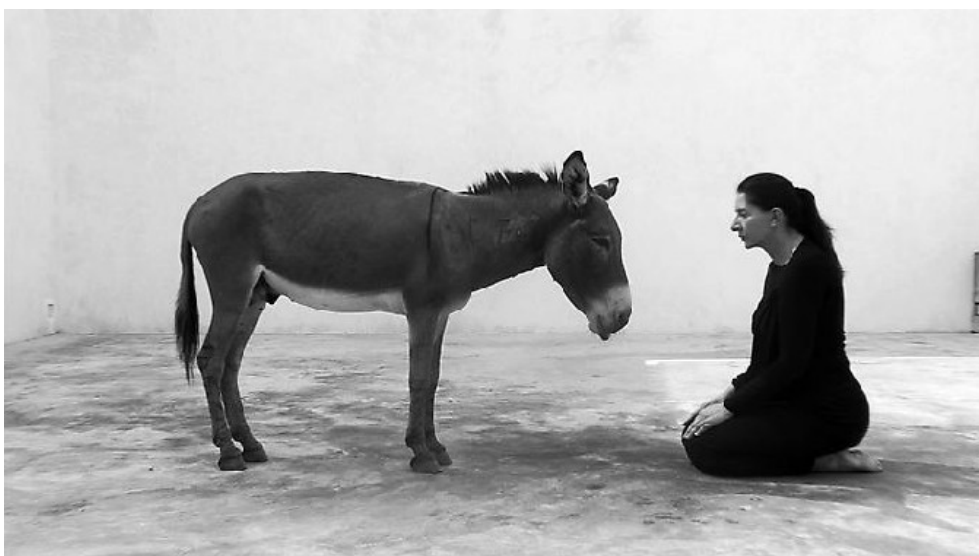
se raccroche alors à un dispositif fréquent en cette période d'émergence de l'art vidéo : le monitoring, permettant au caméraman d'avoir en direct un retour de l'image sur un moniteur annexe, pour évaluer plus facilement les limites du cadrage. William Wegman borde avec agilité le champ de vision qui nous est offert par la caméra en vérifiant constamment sa position sur l'écran lors de ses déplacements. L'artiste doit donc être très juste dans ses gestes pour capter d'une part l'attention de ses chiens et d'une autre part, espérer ne pas pénétrer l'espace qui lui est interdit et qui le rendrait visible dans l'image. Malgré la finesse de ses actions, William Wegman a certainement un geste plus brusque qu'un autre puisque les chiens réagissent plus nerveusement et sont à l'extrême limite de bondir sur la balle. Par conséquent, la moindre erreur qui amènerait l'artiste à lâcher la balle lui serait impardonnable car inévitablement les deux chiens se précipiteraient dessus. Le spectateur redoute alors la chute de la balle qui provoquerait l'euphorie des chiens brutalisant et déséquilibrant brusquement l'image.

En effet, la complicité de William Wegman avec ses deux chiens impliqués pour réaliser ces images est l'une des forces de sa démarche. Les chiens et l'artiste sont respectivement captifs de ces deux espaces imposés par la caméra et ils ne se privent pas pour en révéler les limites et les frontières de l'image. Mais il ne faut tout de même pas ignorer une importante distinction dans la comparaison des oeuvres dont les images en mouvements sont envahies par les figures de l'animalité. Il ne s'agit pas de distinguer l'animal sauvage d'un animal domestique, mais plutôt de différencier les bêtes qui s'animent ou s'immobilisent à l'écran au dépend ou au détriment de leur proximité avec les hommes. L'âne est effectivement considéré comme domestiqué mais il n'est pas aussi proche de l'homme que

le chien et tous deux n'agiront pas de la même façon face à celui-ci. Et pourtant dans *Two dogs and Ball* de William Wegman, les deux chiens sont prisonniers du cadre de l'image dans sa fixité tandis que dans *Après les pluies*²² de Ariane Michel, le chien errant révèle et engage dans sa liberté la succession des images et leurs mouvements. En revanche dans *Travail with my donkeys* de Douglas Gordon, les ânes dévoilent dans leurs galops et à l'image, l'enceinte de la cathédrale dans laquelle ils ont été enfermés tandis que dans *Confession* de Marina Abramovic, l'âne se tient immobile et inanimé au plus près de l'artiste dans un plan fixe qui durera une soixantaine de minutes. Dans ces deux comparaisons, l'âne et le chien ne sont pas impliqués de la même façon dans leur relation avec l'artiste. Les images ne se succèdent donc pas de la même manière puisque d'un côté le cadrage se veut autoritaire, et de l'autre il en est flexible ou dépassé par l'imprévisibilité des bêtes. Pour certains il s'agit d'effleurer et de dévoiler les frontières de l'image alors que pour d'autres il s'agit de les défier, les bousculer, et les renouveler.

Dans *Travail with my donkeys*, les équidés ont le pouvoir de diriger, orienter et contrôler les mouvements de la caméra aux rythmes de leurs trots et galops. Les bêtes, dans leur étrange acclimatation avec l'architecture médiévale du Palais des Papes, apparaissent tout autant qu'elles disparaissent du cadre de l'image. La caméra tel un véritable instrument de chasse entame une poursuite de l'animal pour en capturer la silhouette au travers des quelques rayons de lumière qui transpercent l'espace. Les valeurs temporelles et spatiales de l'image deviennent incontrôlables pour l'artiste car elles sont

22 Après les inondations de la région du Gard en 2002, un chien flâne d'un lieu à un autre, d'une image à une autre pour témoigner du désastre qui a transformé radicalement le temps d'une nuit, le paysage d'un étrange territoire qui s'en est réveillé à l'aube sous les eaux.



Confession

MARINA ABRAMOVIC

Vidéo Blu-Ray 60min
dimensions variables
2010

exclusivement dépendantes des actions de l'animal. Les mouvements de la caméra s'accélèrent ou ralentissent brusquement pour conserver ne serait-ce qu'un fragment de l'animalité agitée. L'inattendu est attendu, recherché par l'artiste provoquant à l'image, l'événement et l'accident. Les aléas du vivant gouvernent alors la construction de l'image, sa fabrication. Le processus de création se veut renversé par l'artiste et l'animal impliqués à l'écran puisque le scénario vient après le tournage et la réalisation de la séquence vidéo. Dans l'imprévisibilité de l'animal, l'artiste se satisfait de ne pas planifier, programmer la structure narrative du film qui en découlera. Il n'a pas de programmation et aucune directive à suivre du point de vue de la réalisation. On suit, poursuit, traque l'animal et c'est à lui de déterminer ce qui se jouera dans la fiction. L'« imprévisible » détermine les images ainsi que la construction narrative de celles-ci, mais ce qui de toute évidence n'exclut pas à l'artiste d'avoir le dernier mot dans le montage final de la séquence. L'animalité nous guide à l'image vers de nouveaux territoires et milieux au-delà de l'anthropocentrisme, cela dans des mouvements incertains, fébriles et involontaires mais qui se privilégieront de décentrer notre regard sur des mondes perceptifs encore inconnus au rang de l'humanité.

3. L'animal comme « prisme de perception »

Aussi l'animalité peut agir autrement qu'un bouleversant miroir de l'humanité. Dans son errance, la bête flâne délicatement à l'image dévoilant les territoires qu'elle arpente. Elle devient outre la caméra un moyen pour percevoir, autrement dit un *perceptil*, dans le vocabulaire de Uexküll.

L'animal oriente nos regards, les contrôle, les manipule d'un point à un autre de l'image. Il en devient un repère qui accompagne le spectateur du mouvement des images à l'écran, dans la fiction qui lui est donnée à voir et à vivre. Selon Ariane Michel, l'animal agit dans l'espace filmique comme un véritable « prisme de perception²³ ». Il nous permet en tant que spectateur de voir des choses, et de percevoir autrement ces choses que nous aurions regardées traditionnellement ou culturellement de notre point de vue d'humain. Dans l'oeuvre *Après les pluies*, le chien balance nos regards dans un sens puis dans l'autre, nous laissant découvrir et constater en même temps que lui, les transformations subies par le paysage au lendemain d'une catastrophe naturelle. La caméra qui s'est interposée entre l'artiste et l'animal comme *perceptil* de l'homme, se retrouve secondée par le chien devenu lui-même un nouvel outil de perception. La bête se place entre l'homme et les nombreux territoires qu'elle parcourt pour en assurer la médiation. Le paysage apparaît alors à l'écran comme un véritable *décor* sans qui la *scène* n'aurait pu avoir lieu. Ces deux termes lexicaux puisés dans le champ des arts du vivant amèneront John Brinckerhoff Jackson à aborder le « paysage comme théâtre »²⁴ de la même manière qu'il a été considéré dès le XVI^{ème} siècle. Un lieu où quelque chose s'y passe : un endroit sans aucune fixité, où il y a de la vie et de l'événement. Dans cette même lignée, il devient alors

23 « J'ai souvent travaillé ces dernières années avec des animaux : des animaux sauvages, et des animaux moins sauvages mais toujours dans l'idée de les utiliser comme prisme de perception. Ce qui m'a intéressé, c'est dans cette vidéo *après les pluies* que cela s'est produit pour la première fois : un animal est rentré dans le cadre alors que je voulais filmer un paysage. Il s'est produit quelque chose d'incroyable on s'est mis à écouter chaque bruit et à regarder chaque détail autrement. Tout à coup on pouvait se projeter dans le corps d'un personnage, un personnage minimal, mais un personnage qui nous offrait son propre rapport temporel, physique, d'écoute à l'endroit filmé » Propos tenus par Ariane Michel lors d'une interview autour de l'oeuvre *Après les pluies* présentée au Festival Hors Pistes 2012 du Centre Georges Pompidou.

24 « Landscape as Theater » dans l'ouvrage de John Brinckerhoff Jackson, *De la nécessité des ruines et autres sujets*, traduit de l'américain par Sébastien Marot, Editions du Linteau, 2005.

intéressant de se questionner, d'associer et de transposer dans ce champ d'étude sur l'animalité, les pratiques ainsi que les théories artistiques de Jordi Colomer autour de la question de mise en scène dans des décors inhabituels, et des paysages que l'on fréquente très rarement. Qu'en est-il de l'animal mis en scène par l'artiste au travers de sa caméra au beau milieu du sauvage ? Peut-on dire que les animaux « habitent » naturellement les paysages demeurant comme décors à l'image et à l'écran ? La comparaison tient ici dans l'oeuvre *En la pampa*²⁵, séquence vidéo où un homme et une femme non-acteurs, agissent dans le désert comme des animaux, de manière imprévisible à l'image en faisant totale abstraction de la caméra.

4. Le paysage comme théâtre de l'animalité

En effet, le paysage en tant que véritable *théâtre* de l'animalité se voit lui aussi bousculé et maîtrisé par l'imprévisibilité des bêtes qui y vivent et le reconstruisent. Les montagnes, forêts, déserts devenant des décors, l'animal en devient l'acteur. Il s'anime à l'image pour déplacer nos regards d'un paysage à un autre. C'est alors que l'animalité agit et intervient dans le « processus d'artialisation »²⁶ au préalable engagé par l'appareil de perception qu'est la caméra. C'est à dire que l'animal à l'écran contribue d'une autre

25 « Peut-on habiter le désert ? Peut-on habiter à travers la fiction ? C'est l'exercice que je me suis proposé pour le projet *En la pampa* (2008). J'ai invité un homme et une femme, qui ne se connaissaient pas, un jeune couple de non acteurs, à vivre certaines situations dans ce décor perdu. Leur arme principale était d'oublier la caméra et d'improviser les dialogues en fonction de l'action, par exemple, laver une voiture près d'un cimetière abandonné. » Jordi Colomer, *Habiter le décor*, « Théâtres dans le désert », 2009

26 Dans les traces de Montaigne, Alain Roger questionne la notion de paysage à travers la théorie de l'artialisation et de son processus d'élaboration.

manière à esthétiser l'environnement dans lequel il intervient. Dans l'insouciance, il révèle tout autrement les forces et sensibilités esthétiques engagées dans les différents points de vue soutenus par la caméra. L'animal contient l'image autant qu'il contient le paysage, considérant ici le « contenir » comme le fait d'habiter également celui-ci. Et en effet, c'est de cette manière que l'oeuvre *In ictu oculi* de Greta Alfaro se ressent considérablement dans une proximité avec l'oeuvre *En la pampa* de Jordi Colomer.

In ictu oculi. Une table est dressée au beau milieu d'un paysage entre désert et montagne, tel un banquet recouvert de vivres en tout genre dans l'attente de ses hôtes. Le spectateur se demande durant quelques instants si ces derniers se présenteront, puisque à l'image rien ne se passe, seule la brise viendra se faire ressentir sur la nappe. Mais soudain, des ombres apparaissent au sol ainsi que des cris retentissent au loin : quelques instants plus tard l'image est envahie par un groupe de vautours affamés qui ne se priveront pas de dévorer les nombreuses offrandes apportées dans ce paysage par l'artiste. Le plan fixe de la séquence laisse supposer que la caméra a été déposée et camouflée non loin de la scène sans opérateur puisque à aucun moment l'un des volatiles ne regarde en direction de l'appareil. Les rapaces involontaires et indifférents des potentialités esthétiques et artistiques de l'événement qu'ils produisent à l'image, agissent avec imprévisibilité sur le décor imposé par le point de vue de la caméra. Une similitude avec les non-acteurs de *En la pampa* de Jordi Colomer, intervient également dans ces objets, ces « choses » déplacées et posées dans un contexte, un lieu dans lequel ils sont normalement introuvables. La table et les chaises dans l'oeuvre de Greta Alfaro autant que le sapin en plastique dans l'oeuvre de Jordi



En la pampa

JORDI COLOMER

4 vidéo-projections
2008



In ictu oculi

GRETA ALFARO

Vidéo HDV 10min
2009

Colomer, deviennent des signes déclencheurs, des « appâts », des leurres pour inciter les non-acteurs à agir naturellement et instinctivement dans le décor qui leur est donné. D'un côté l'animal est familier certes du paysage dans lequel il produit l'événement mais non avec le mobilier auquel il fait face, tandis que l'homme est lui familier des objets avec lesquels il habite un décor bien que celui-ci lui soit inconnu.

Si nombreux de ces quelques théâtres de l'animalité évoqués précédemment révèlent ainsi autant d'interactions entre les bêtes, les hommes et les territoires dans lesquels ils se rencontrent, il en est pour d'autres de témoigner des nouvelles relations impliquées au sein des milieux bouleversés par les progrès technologiques. En effet, l'humanité aux portes de la post-humanité se questionne de ce qu'elle doit devenir ou de ce qu'elle est en position de devenir. Tandis que le progrès techno-scientifique ne cesse, l'humanité tente par elle-même de se redessiner. A l'aube d'une ère hyper-technologique prétendue par de nombreuses conceptions post-humanistes, les hommes s'instrumentalisent et se transforment tel le prédisait Norbert Wiener au milieu des années cinquante : « nous avons modifié si radicalement notre milieu que nous devons nous modifier nous-mêmes pour vivre à l'échelle de ce nouvel environnement »²⁷. Quelques décennies plus tard, certains penseurs de la surhumanité répondront aux prédictions du père de la cybernétique, en qualifiant à présent nos corps comme archaïques, caducs et devenant invalides face à l'environnement technologique qui nous est prédit. Par conséquent, si les hommes se doivent désormais de s'instrumentaliser et de se modifier eux-mêmes pour convenir

27 Norbert Wiener, *Cybernétique et société. L'usage humain des êtres humains*, traduit de l'anglais par P.-Y. Mistoulou, Paris, UGE, Collection « 10/18 », p. 56.

à ces nouveaux milieux, alors qu'en est-il de son côté de l'animalité et des sociétés animales loin d'être épargnées du progrès technologique ? A quel avenir les bêtes doivent-elles se préparer ? Devront-elles aussi se transformer ? Cependant, comme il est défendu par Dominique Lestel, les devenirs de l'homme et de l'animal ne se pense pas comme respectifs et indépendants l'un de l'autre. Ils sont à penser communément dans ces nombreux milieux qui sont contrôlés, manipulés et gouvernés par la puissance des nouvelles technologies que nous pratiquons au quotidien.

PARTIE 2

Territoires de l'animalité à l'aube de la post-humanité

Depuis maintenant quelques décennies, la machine s'est interposée entre l'homme et l'animal tant domestique que sauvage, et par conséquent, il en est autrement des relations et interactions engagées dans leurs éventuelles proximités. Alors que la post-humanité s'engage dans la post-animalité ainsi que dans l'avenir des bêtes, c'est réciproquement que les animaux bien qu'insouciants et inconscients de leurs contributions, s'impliquent d'une nouvelle façon dans le devenir de l'homme. Un grand nombre d'espèces animales survivent désormais à l'épreuve des nouvelles technologies. Certaines comme cobayes des expériences techno-scientifiques permettront à l'homme de s'améliorer et de progresser. D'autres comme nouvelles ouvrières des industries du vivant que sont devenus les élevages agricoles, permettront à l'homme de vivre et bientôt de survivre. La domestication de

l'animal affecte inévitablement les frontières qui se sont dessinées historiquement et culturellement entre l'humain et l'inhumain : l'animal s'humanise autant que l'homme s'animalise. Alors de leur côté, quelques pratiques artistiques tente d'affaiblir à leur manière la limite qui sépare l'animalité de l'humanité. Ainsi, de territoires sauvages en territoires urbains, de milieux animaux en milieux humains, les regards des bêtes et des hommes se métamorphosent sur la scène ou à l'écran.

I. Bêtes sauvages, nouvelles proies du géant Panoptès

« En donnant une généralité encore plus grande à la classe déjà très vaste des dispositifs de Foucault, j'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. »²⁸ Dans cette définition de ce que Giorgio Agamben entend par dispositif, ce n'est pas sans transparence que celui-ci se permet d'impliquer d'une manière générale les êtres vivants, et non strictement les hommes dans la considération de ce terme. C'est effectivement avec rigueur que l'auteur engage finement cette extension de langage. Ici, il ne s'agit pas uniquement de l'espèce humaine, mais du vivant dans son ensemble. L'animal, le végétal et autres organismes vivants ne sont pas à exclure du champ d'action des innombrables dispositifs, mais au contraire, c'est certainement à leur insu qu'ils y sont inclus subissant l'autorité de ces derniers. En effet, le dispositif - tel qu'il est énoncé par

28 Giorgio Agamben, *Qu'est ce qu'un dispositif?*, Payot et Rivages, 2007, p.31.

Giorgio Agamben, lui même considérant préalablement les approches foucaaldiennes de ce terme - s'érige comme une mécanique du pouvoir où la planification administre, dirige, façonne, enregistre et conditionne les comportements de chaque être du vivant. Aucun n'en sera épargné puisqu'une telle profusion des dispositifs ne s'inscrit pas exclusivement dans les territoires anthropisés, mais également dans des milieux qui pourraient paraître des plus inadaptés et des plus incompatibles avec les artefacts technologiques de notre époque. Mais pourtant, les nouveaux-nés du progrès techno-scientifique envahissent les espaces de l'inhumain et transgressent malgré tout les lois de la nature. C'est alors que ces territoires vierges qui constituent ce que l'on appelle le « sauvage », subissent radicalement l'instrumentalisation et l'« artificialisation » du vivant qui l'occupe et s'y réfugie.

1. Erème, où sont passés nos hommes ?

En s'attachant à l'analyse des milieux humains du philosophe et géographe Augustin Berque, on distingue d'un côté l'*écoumène*²⁹, ensemble d'espaces exploités et habités par l'homme, et en opposition, l'*érème*³⁰, ensemble d'espaces non-anthropisés, autrement dit sauvages. Bien sûr, comme il est remarqué par Philippe Descola dans l'article « Le sauvage et le domestique », cette distinction n'interviendra pas de la même manière si l'on

29 Augustin Berque, *Écoumène, Introduction à l'étude des milieux humains*, Collection Poche, Belin, 2009.

30 Augustin Berque, *Le sauvage et l'artifice, les japonais devant la nature*, Collection Bibliothèque des Sciences Humaines, Gallimard, 1986.

dépasse nos pensées ethnocentriques et que l'on consente que certaines sociétés ne considèrent pas la forêt, le désert, la montagne de la même manière que nous, peuples occidentaux pouvons les considérer. En effet, comme le souligne l'anthropologue français, l'usage du terme « sauvage » est devenu pour certaines sociétés une distinction géopolitique problématique. Par exemple, les communautés aborigènes combattent contre la qualification *wilderness* qu'en fait le gouvernement australien de certains espaces qu'ils habitent et qui sont devenus maintenant des réserves naturelles à protéger et inaccessibles. Philippe Descola affirme donc que « pour les Aborigènes, comme pour d'autres peuples vivant de la prédation, l'opposition entre sauvage et domestique n'a pas grand sens, non seulement parce que les espèces domestiquées font défaut, mais surtout parce que la totalité de l'environnement parcouru est habitée comme une demeure spacieuse et familière, aménagée au gré des générations avec une discrétion telle que la touche apportée par les locataires successifs est devenue presque imperceptible. »³¹ Le sauvage, c'est à dire ce que nous considérons comme *étranger* depuis notre culture occidentale, mais qui ne sera pas considéré de la même manière par bien d'autres peuples, ne s'inscrit et ne se distingue que sous différentes conditions ethnologiques dans l'étude des milieux que l'homme habite de manière quotidienne et ceux qu'il a depuis longtemps désertés.

Si pour de nombreux peuples tels que les Indiens Achuar ou les Aborigènes d'Australie, le sauvage n'existe pas et n'a pas lieu d'être, du moins pas en ce qui concerne leurs territoires, pour les hommes occidentaux que nous sommes il n'en est pas de même. Nous considérons comme

31 Philippe Descola, « Le sauvage et le domestique », in : *Communications*, N°76, 2004, p.17.

sauvages, les lieux, les milieux, les environnements dans lesquels nous ne nous aventurons que très rarement, et quand nous nous y risquons, il ne s'agit pas —d'une manière générale, et en excluant les cas des chasseurs - de s'y installer, de les habiter, et de les exploiter mais d'en accomplir une errance dont le désir n'est autre que de contempler les mystères du vivant qui nous entourent. Bien qu'attirés avec fascination par ces espaces qui nous échappent profondément, nous nous refusons de plus en plus à les fréquenter puisque saisis par la peur et l'inquiétude que la vie du *caché*³² bondisse et nous surprenne. Alors nous reculons devant ces espaces et les observons, les admirons souvent depuis un point de vue bien éloigné. Nous désertons, puis détruisons ou préservons ces territoires inconnus qui nous dépassent et que nous ne pouvons maîtriser.

2. La faune appareillée et aux yeux de tous

En effet, dans de nombreux pays du monde, les espaces que nous considérons comme vierges de toutes activités humaines, deviennent souvent des réserves naturelles protégées dont les hommes sont parfois interdits d'y pénétrer. Ainsi les diversités de la faune sauvage se distancent des hommes pour se réfugier et se rassembler dans ces mêmes territoires les abritant des dérives écologiques qui les menacent. Le sauvage s'éloigne mais il en est préservé. Par conséquent, les hommes ne peuvent espérer de nouveau les quelques interactions qu'ils avaient pour certains vécues dans leur proximité avec les bêtes. Désormais, ceux qui désirent échanger des possibles regards

32 Empruntons ce terme au titre de l'ouvrage de Jean-Christophe Bailly, *le visible est le caché*, Le promeneur, 2009

avec quelques-unes des espèces du sauvage devront se surpasser. Sinon peut-être devront-ils se résigner à emprunter par exemple des bateaux de tourisme afin d'approcher des îles devenues réserves ornithologiques protégées, de manière à en apercevoir leurs occupants. Outre l'opportunité qui ne concerne ici que les milieux maritimes, la distanciation et l'inaccessibilité de ces espaces que l'on oppose à l'écoumène, rendent d'une manière générale plus difficilement observable la faune sauvage. De toute évidence, les animaux se dissimulent astucieusement dans des lieux qui se révèlent être impraticables pour l'homme. De plus, pour que les observations menées se révèlent fructueuses, la volonté de découvrir le sauvage impose autant de discrétion que de patience et de détermination. Dépassés par les mystères et les invisibles dont regorgent les territoires de l'érème, les hommes installent des nouvelles technologies de vision et de captation pour contrôler, surveiller à distance ce qui leur échappe, dévoilant soudainement les énigmes du vivant non-humain qui se cachent au coeur de ces terres du sauvage.

Tandis que de nombreuses espèces disparaissent car anéanties par les diverses catastrophes environnementales que subit la biodiversité, les dispositifs de surveillance prolifèrent dans des milieux non-anthropisés devenus eux-mêmes menacés d'extinction. Paradoxalement, les dérèglements et bouleversements de la nature exigent aux hommes d'assister, d'instrumentaliser, de surveiller la faune et la flore du sauvage. Les animaux autant que les végétaux ne dépendent désormais que des hommes et du progrès humaniste. Dans une lutte acharnée menée pour secourir la vie du sauvage en danger, les sciences du vivant s'impliquent malgré elles, dans des procédés de recherches intempestifs les contraignant de manière inconfortable, à instrumentaliser les espèces menacées. Ainsi, dans une

position délicate, les scientifiques appareillent tant les êtres que les espaces du sauvage pour en déceler et repérer les raisons qui mettent en péril les animaux. Inévitablement pris aux pièges des résultats satisfaisants que promettent de tels instruments technologiques, les défenseurs des non-humains sont condamnés à l'artificialisation du vivant qu'ils désirent protéger pour espérer la survie de celui-ci. L'ère ne peut alors que s'attrister de ces nouvelles conditions de vie puisque sa liberté s'en est échappée tout autant que sa visibilité s'en est élevée. Les animaux du sauvages n'ont plus de secrets : des caméras de vidéosurveillance et des balises de géolocalisation capturent automatiquement les comportements des êtres vivants de l'ère, permettant alors aux scientifiques de pallier à ce qui leur a toujours échappé, cette possibilité de cartographier les flux migratoires et les territoires respectifs de chaque espèce.

3. Le visible n'est peut-être plus le caché

Dans la lignée du « voir sans être vu » héritier des célèbres architectures panoptiques de Jeremy Bentham³³, sans doute Michel Foucault³⁴ considérant le panoptisme à la genèse de la « société de surveillance » et de ses technologies, était certainement loin de penser que les animaux en seraient quelques années plus tard loger à la même enseigne que les hommes. Outre les instruments techno-scientifiques comme les balises du système *Argos*³⁵ permettant de traquer l'animal, les caméras

33 Jérémy Bentham, *Panoptique*, traduit de l'anglais par Christian Laval, La petite collection, Mille et une nuits, 2002.

34 Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Gallimard, 1975.

35 *Argos* est le nom du système de géolocalisation que l'on utilise pour repérer et suivre un animal, et qui emprunte sa dénomination à la mythologie grecque : *Argus* ou *Panoptès*

infiltrées, camouflées et imperceptibles s'installent à l'état sauvage pour capturer l'image des éventuelles proies qui s'en approcheraient. Certaines implantées sur des réserves naturelles et protégées devenues inaccessibles pour l'homme s'assurent de la bonne vie des animaux . On pourrait penser et comprendre le dispositif, tel un moyen de surveillance pour protéger les animaux des intrusions de l'homme, comme si la vidéo préservait l'état sauvage des espaces filmés. Néanmoins, bien que nous avons déserté les espaces de l'érème, nous ne nous désintéressons pas pour autant de la vie sauvage. Certes nous nous éloignons de ces milieux mais nous voulons tout de même conserver un œil sur ce qui s'y passe durant notre absence. Les mystères du sauvage nous attirent autant mais nous gardons tout de même nos distances avec celui-ci. Depuis peu, n'importe quelle personne qui souhaite équiper les espaces naturelles et sauvages de pièges à images en a la possibilité grâce aux différents instruments technologiques commercialisés. Du piège photographique aux pièges vidéos, c'est alors qu'une nouvelle communauté de chasseurs se satisfait de saisir avec simplicité et efficacité la silhouette d'un animal derrière l'écran de son ordinateur pour ensuite les partager sur le réseau du web. Tue Greenfort, artiste environnementaliste danois, ne se privera pas d'ironiser sur la situation en capturant une série de photographies nommée *Daimlerstrasse 38*, d'un renard appâté par une saucisse reliée par un fil au déclencheur de l'appareil.

Les temps du cache-cache de l'homme et de l'animal sont révolus. L'homme ne se camoufle plus dans l'espoir d'apercevoir ne serait-ce que l'ombre d'une bête sauvage. Il passe derrière l'écran et refuse l'observation et

(celui qui voit tout, en grec) est un géant qui possédait cent yeux repartis sur l'ensemble de son corps et lui permettant de voir continuellement tout, car cinquante de ses yeux observaient tandis que pendant ce temps les cinquante autres dormaient.



Daimlerstrasse 38

TUE GREENFORT

série de photographies
2001

l'analyse de terrain. De son côté l'animal ne peut plus espérer se cacher dans le *visible* comme le soutient de la manière suivante Jean-Christophe Bailly dans son ouvrage co-écrit avec Gilles Aillaud, *le visible est le caché* : « chaque animal habite le réseau des apparences à sa façon, c'est-à-dire qu'il s'y cache. Le visible recèle le caché. Vivre en effet, c'est pour chaque animal traverser le visible en s'y cachant. » Ainsi le *visible* n'est peut-être plus le *caché* comme il est défendu par ces deux auteurs, puisque les animaux deviennent sans aucune difficulté perceptibles aux yeux de tous et au moyen des nouvelles technologies de vision qui le permettent. L'animal est à son tour pris au piège de l'image, il n'aura pour seule liberté que de se déplacer à l'image et à l'écran. Les regards ne se croisent alors que rarement entre les hommes et les êtres mystérieux qui habitent le sauvage. L'animal se retrouve indéniablement connecté et relié aux nouveaux réseaux technologiques de l'homme. En revenant sur l'origine du terme « érème » qui vient du grec *erēmos* signifiant le *désert*³⁶ comme terres inhabitées et désertées, Augustin Berque affirme que le fait d'entrer dans l'érème, équivaut « à défaire les liens qui font un monde humain »³⁷. Malgré cette considération, ne peut-on pas se demander si l'érème, tel qu'il est appareillé, et instrumentalisé pour être contrôlé à distance, n'est-il pas tout de même lié partiellement au monde humain, autrement dit à l'écoumène ? L'érème n'est-il plus le désert qui s'accomplissait de nous « déconnecter » inéluctablement des réseaux de l'humanité ?

36 L'étymologie du terme désert, vient du latin *desertum*, *de* signifiant « défaire » et *sertum* signifiant « tisser des liens ». Augustin Berque ajoutera dans un cours à l'Université de Corse titré « L'urbain, le rural, et le sauvage », que « quand vous quitter le monde humain et que vous vous engagez dans le désert (érème), en principe vous pouvez rentrer en relation avec autre chose. »

37 Propos tenus par Augustin Berque dans son cours à l'Université de Corse titrée « L'urbain, le rural, et le sauvage ».

II. Décentrer le regard : vers de nouvelles expériences perceptives

Le cartésianisme des siècles derniers considérant l'animal comme une machine ne se trompait pas d'associer la technicité à l'animalité puisqu'aujourd'hui la faune sauvage se tient non loin de cela. Effectivement la technologie, telle que le système *Argos*, vient s'apposer et s'accrocher sur le corps de l'animal comme organe complémentaire ou absent. De la même manière que l'homme post-humain qui se ressent dépassé et inadapté dans le milieu hyper-technologique qu'il a produit, le corps de l'animal est prolongé et complété par ce nouvel outil de localisation. L'homme instrumentalise et équipe l'animal d'un nouvel organe récepteur permettant de le situer sur l'ensemble du globe. Le corps de la bête devient support d'une nouvelle technologie impliquée telle une véritable prothèse pour l'homme devenant lui-même espion de l'activité de la faune sauvage. L'animal épié ne peut que se résigner à vivre avec ce nouvel outil. Il devient un post-animal prématurément du post-humain. En aucun cas il ne pourra se débarrasser de ces nouvelles prothèses technologiques, en revanche il se pourrait peut-être qu'ils les affrontent grâce à la puissance de son imprévisibilité et l'incompatibilité du dispositif dans un milieu qui ne conviendrait pas à ce dernier.

1. L'oeil pinéal et la surveillance aérienne.

L'animal est espionné par l'homme mais il en est aussi l'espion de celui-ci. En effet, durant la première guerre mondiale, Julius Neubronner proposait à l'armée allemande d'équiper des pigeons d'un appareil pour une prise automatique de photographies aériennes qui lui permettraient de voir ce qui se passe en territoires ennemis. L'oiseau en mission, capturait d'un pigeonnier à l'autre des images espionnes des terres qu'il survolait. Une méthode de surveillance aérienne du début du XXème siècle que l'artiste français, Laurent Grasso transposera par anachronisme dans l'oeuvre *On air* pour produire les images d'une micro-caméra à dos de faucon survolant les déserts du Qatar. L'oeil pinéal³⁸ attribué à la bête par l'artiste, projette le spectateur dans le corps du rapace pour une expérience perceptive à des hauteurs inaccessibles et à des vitesses fulgurantes. Les images se succèdent à une telle célérité que la fréquence de rafraichissement ne suffit pas à l'écran pour en actualiser le contenu. Elles apparaissent saccadées, bousculées, tremblantes dans un véritable combat avec le cadre imposé par l'appareil de vision. Ainsi l'on ose supposer que la caméra employée pour capturer ces images n'est pas de ces nouvelles technologies de captation pour lesquelles vingt-quatre images défilent à la seconde. La vitesse ressentie du corps de l'oiseau en survol anesthésie la succession normale des images qui devrait s'opérer à l'écran. Et pourtant les paysages se déchaînent dans les turbulences déconcertantes des images, comme une surimpression des lignes d'horizon telles qu'elles sont agitées par la bête. Un horizon qui se renverse, oscille et vacille à gauche puis à droite plongeant le spectateur dans un mal-être

38 L'oeil pinéal est un organe photosensible situé sur le haut du crâne de certains reptiles leur offrant ainsi un troisième oeil.



On air

LAURENT GRASSO

Film 35mm, 17min 30 sec
2009

perceptif. Mais Laurent Grasso s'applique d'en épargner les possibles souffrances d'un observateur devenu lui-même espion des paysages qui se dessinent devant lui. L'artiste jongle entre deux points de vue qui se différencient totalement, celui de l'homme derrière la caméra scrutant au loin le vol du faucon, et celui du rapace déplaçant clandestinement la caméra au rythme de ses envols au dessus des terres qataries. Le spectateur oscille entre un point de vue humain et un point de vue animal de la situation engagée par l'artiste dont le second s'affirme comme une véritable épreuve perceptive, qui se veut bousculée tant dans la temporalité, que dans la spatialité des images en mouvements fabriquées par l'animal. Alors l'oeil pinéal de la bête, qui n'est ici autre que la caméra, devient un redoutable instrument de perception s'appliquant à bousculer l'anthropocentrisme et d'offrir au spectateur une vision décentrée des espaces qui apparaissent à l'écran.

Avec *On air*, Laurent Grasso fait un détour historique sur l'émergence des systèmes de surveillance aériens en impliquant avec archaïsme une technologie de vision sur le dos de l'animal. Dans le contexte géopolitique agité que connaissent actuellement de nombreux territoires, le « drone animal »³⁹ tel que le nomme l'artiste, s'effectue à relever des espaces désertés et sans activité particulière. Et pourtant, les paysages sont scannés à l'écran comme s'il en devenait la responsabilité du spectateur que de détecter à l'image une présence anormale dans le territoire survolé par le faucon. Le spectateur redoute que l'animal prédateur saisisse brusquement sa proie d'un

39 "Ce qui m'intéressait par rapport à cette action, c'était de transformer une pratique traditionnelle qui est celle de l'élevage et de la chasse avec faucon en un nouvel outil low-tech d'espionnage, en quelque sorte un drone animal." Propos tenus par Laurent Grasso interviewé pour la présentation de son oeuvre *On air* à la Galerie UQAM, 2010

moment à l'autre. Mais il n'en est rien de cela, celui-ci ne doit s'en tenir qu'à l'épreuve perceptive qu'il subit. Dépourvu de son acuité visuelle, il ne peut que se laisser entraîner et contrôler par la cadence des images menée dans le vol de l'oiseau. Les images se déforment et refusent la haute définition au détriment d'une *artialisation* du paysage appauvrie et bouleversée par les mouvements imprévisibles de l'animal. Les dérèglements engagés à l'image supposent alors la vision que pourrait éventuellement avoir l'animal des paysages du territoire qu'il arpente. Ainsi de telles conditions filmiques amènent considérablement le spectateur à s'imaginer dans le corps du rapace. Alors sans doute, il se satisfait de percevoir comme un animal et de se détacher de son point de vue d'humain le temps de l'oeuvre.

2. Embarquer la caméra : objectivité et intimité des points de vue

Embarquer la caméra est devenu une nouvelle pratique dans la fabrication des images. L'appareil de vision s'embarque dans diverses situations de déplacements, d'actions, de mouvements tout en se libérant de la posture que l'on se doit traditionnellement de tenir pour engager la caméra dans une prise de vue particulière. L'opérateur ne cadre plus, et il se décline de déterminer strictement les frontières de l'image qu'il souhaite obtenir. Il ne se place plus derrière la caméra, l'oeil dans le viseur. Le déséquilibre de l'image importe peu puisque l'imprévisibilité des mouvements de l'appareil ne peut se révéler que plus forte. La caméra ne se tient ou ne se maintient plus par l'opérateur mais elle s'attache à celui-ci ou parfois elle s'en détache. En effet, il suffit de poser la caméra sur un porteur mobile, humain, inhumain ou bien une machine, un objet, permettant alors

d'obtenir et d'accéder à des points de vue qui sembleraient pourtant impossibles et inaccessibles dans la réalité. Il peut s'agir d'un point de vue de l'animal, d'un véhicule, d'une architecture, etc. L'appareil s'appose et refuse la prise en main directe avec celui-ci. De nouveaux points de vues sont offerts à l'écran par la caméra. Nos regards se transforment et nous ne voyons plus de la même manière ce qui se passe à l'image. Nous nous projetons dans le « corps », ou dans la « chose » devenu support de l'appareil de vision.

La question du « percevoir comme quelque chose » s'affirme dans le mouvement des images. Percevoir comme un rapace survolant les plaines désertiques du Qatar, dans le cas de l'oeuvre *On air* de Laurent Grasso. Ou alors percevoir comme la proue d'un chalutier percutant les vagues d'une mer déchainée, comme le pêcheur qui s'efforce de s'exécuter vaillamment malgré son épuisement, comme le poisson victime des massacres de la pêche intensive. Avec le film *Leviathan*, c'est dans l'énumération de ces possibles « percevoir », que les deux réalisateurs anthropologues Véréna Paravel et Lucien Castaing-Taylor se sont appliqués de témoigner dans une objectivité terrifiante et une proximité déconcertante, des abominables conditions vécues tant par les marins que par les poissons anéantis par l'industrie de la pêche. Aux moyens de douze caméras réparties et fixées sur l'ensemble du navire, les deux artistes-chercheurs se libèrent de leurs mains pour agir au sein de cette puissante et violente machine que devient le chalutier en action. Les micro-appareils de vision habituellement utilisés par les sportifs de l'extrême, embarquent à bord du bateau de pêche autant qu'ils embarquent étrangement le spectateur dans les inquiétants points de vue engagés à l'image. Celui-ci ne peut que s'effrayer des plongées sous-marines et des roulis incessants que subissent les images dans le mouvement des vagues. Les

points de vues plongent, baignent et s'immergent dépassant l'intimité de la vie à bord puis s'installant au plus près de l'austérité des conditions de travail et de la cruauté des massacres excessifs connus des techniques de pêche actuelles. Les images crissent, grincent, craquent autant qu'elles suffoquent, respirent, transpirent des brutalités et dangers de l'océan, mais à aucun moment elles ne parlent. Tandis que les mouettes raillent, que le moteur du chalut bourdonne, que les vagues claquent et que bien d'autres sonorités aussi terrifiantes retentissent, la parole et le langage s'absentent, bousculant et refusant de cette manière les codes du cinéma documentaire. Ainsi *Leviathan* peut se définir comme une oeuvre anthropologique dont les effets de proximité, d'intimité et d'objectivité offrent des conditions d'immersion effrayantes qui suffiront à nous absorber brutalement aux confins de l'industrie de la pêche et aux extrêmes limites de ce qui distingue la fiction du réel.



Leviathan

VERENA PARAVEL

LUCIEN CASTAING-TAYLOR

Film 87min
2012

3. Percevoir comme une bête : l'animalité hors-champ

Tout autrement dans le long métrage *Les Hommes*, la caméra d'Ariane Michel se pose dans les déserts d'un sauvage arctique avec une fixité telle, qu'elle révèle à l'image des paysages apaisés et comme endormis par les silences du vivant. Et pourtant, ils ne le sont pas puisque soudain il arrive que des bisons, phoques, sternes et ours viennent animer ces milieux polaires que les hommes ont déserté depuis de nombreux siècles. Peut-être ont-ils disparus ou sans doute se sont-ils enfuis car anéantis par les bouleversements biologiques et climatiques qui menacent incessamment la vie de ces terres du Grand Nord. Là et maintenant, ils sont de retour après de longs moments d'absence. Soudain, la verticalité du mât d'un navire perce et renverse la ligne de l'horizon polaire. La banquise craque, se déplace, un morse se réveille pour fuir sous les morceaux de la glace. D'un point de vue embarqué, se ressent l'intrusion étrange et inattendue d'un voilier mystérieux glissant délicatement dans les paysages embrumés du Groenland. Au loin réapparaissent délicatement des silhouettes dont les contours indécis suffisent malgré tout, à discerner le retour des hommes sur ces territoires arctiques, où seule la faune et la flore ont survécu difficilement aux catastrophes bioclimatiques. Les regards plongent et se déclinent de l'anthropocentrisme : les hommes n'apparaissent que d'une autre manière à l'image, ils sont observés et scrutés par les éléments des paysages polaires qu'ils vont traverser.

La caméra d'Ariane Michel s'est apposée sur le sol de la toundra, entre les galets ou au cœur de la banquise. Le cadrage s'abaisse les lignes



Les Hommes

ARIANE MICHEL

Film 16/9, 95min
2006

d'horizon se dessinent plus bas dans l'image. S'impose alors un point de vue inhumain rasant qui plonge inévitablement le spectateur dans le « percevoir » comme un animal, un végétal, un minéral. Le paysage tant regardé que regardant s'affirme au travers des multiples points de vue offerts à l'image. Dans le désir de décentrer les regards sur notre propre espèce, Ariane Michel prend place derrière sa caméra tel un animal qui s'évertue à filmer à son tour les hommes comme des bêtes étranges. L'artiste témoigne ainsi de cette déclinaison : « dans ce film les animaux sont des jalons. On les voit peu, mais ils encadrent le regard. Ils posent la vie sur la terre et puis disparaissent. J'ai voulu que leur présence se diffuse dans le hors-champ et passe derrière la caméra. Là, juste où le spectateur se trouve. Alors le présent du film, se chargeant de leur regard, devient celui d'un lieu où l'on n'est pas. Celui d'une espèce d'âme terrestre qui nous est étrangère »⁴⁰. C'est de cette manière que le film *Les Hommes* succède les points de vues inhumains dans un mouvement paisible des images, dont la temporalité et la spatialité n'est autre que ceux des bêtes, des végétaux et des minéraux engageant nos regards sur ces paysages polaires dans des conditions de perception inhumaines, animales. Une nouvelle fois, le genre documentaire à l'épreuve des préoccupations artistiques et anthropologiques, connaît un renversement de situation : ce ne sont plus les hommes qui réalisent un film documentaire sur la vie du sauvage, mais ce sont les bisons, les ours, les roches, la toundra qui s'accomplissent d'offrir de nouveaux regards sur les hommes dans leur rapport à ces espaces du sauvage qu'ils ne fréquentent que très rarement.

⁴⁰ Propos tenus par Ariane Michel lors d'un interview de Olivier Pierre pour le Journal du FID Marseille en 2006 concernant le film *Les Hommes*.

III. Déterritorialisation : les devenirs de l'homme et de l'animal

Apparaître et disparaître. L'antonymie de ces deux termes s'implique réciproquement dans l'Histoire commune de l'humanité et de l'animalité autant que dans les devenirs partagés de l'écoumène et de l'érème. Bien que la dernière distinction s'est manifestée dans la pensée d'Augustin Berque à la suite de l'analyse des milieux humains, cette même différenciation ne fait pas obstacle d'engager de la même manière le cas des milieux inhumains. De toute évidence, il ne s'agit pas d'affirmer que l'écoumène demeure exclusivement comme les territoires de l'homme et l'érème comme celui des animaux. Mais il s'agit de questionner, de la même façon que l'homme dans son rapport aux milieux qu'il habite quotidiennement et ceux où il ne s'aventure que très peu, l'existence de l'animal, tant dans les territoires domestiqués par les hommes que dans les terres de l'érème. Certains animaux sauvages côtoient depuis fort longtemps les milieux humains, des espaces ruraux aux zones urbaines. Ils les traversent, s'y réfugient et s'y nourrissent. Mais l'on aurait pu s'attrister, par ces temps du progrès technoscientifique, de la disparition de ces quelques êtres non-humains qui peuplent nos villes. Et pourtant beaucoup d'entre-eux sont restés, ils ont survécus ou se sont acclimatés. D'autres les rejoindront quittant ainsi leur milieu originel en désertant les terres de l'érème. Ainsi les milieux urbains attirent la faune sauvage dans les filets de l'écoumène, des milieux qui sans doute, n'en seront que des leurres.

1. Du rural à l'urbain, la faune sauvage en exode

Si les espaces du sauvage peinent à retenir la biodiversité de leurs milieux, il en est tout autrement pour les territoires de l'urbain. En effet, certains animaux du sauvage s'urbanisent et les villes se réjouissent autant qu'elles se mécontentent des migrations soudaines de la faune au sein de leur quartiers. Les populations animales n'ont jamais autant proliféré que depuis l'avènement des sociétés capitalistes. En aucun cas, les excès de l'humanité et de l'urbanité ne les repoussent, puisqu'ils foisonnent et ils se satisfont d'y habiter et d'y vivre convenablement. L'urbain appâte les animaux du sauvage mais pour certains d'entre-eux, le piège se referme : les villes se refusent de toute hospitalité, et commencent alors les débats sur l'exclusion ou l'éradication des espèces qui se révèlent nuisibles et parasites soit pour l'équilibre environnemental, ou soit pour la mécanique urbaine. Des dispositifs de régulation et de contrôle s'exécutent pour répondre de pieds fermes aux ordres de ce que Michel Foucault nomma la « biopolitique »⁴¹, c'est à dire le pouvoir politique qui exercé sur la vie et sur les vivants. Bien que la théorie foucauldienne du « bio-pouvoir » s'appuie et se fonde solidement, mais exclusivement sur les humains des sociétés biopolitiques, elle n'exclut bien évidemment pas de prolonger la pensée dans le cas des êtres non-humains que sont les animaux. C'est dans une extension de la pensée de Michel Foucault que Cary Wolfe confronte dans le contexte biopolitique actuel, l'homme et l'animal suivant les droits et devoirs de chacun. Dans son ouvrage *Before the law : Humans and others animals in a*

41 La notion de « biopolitique » est énoncée les premières fois par Michel Foucault dans un cours au Collège de France, *Il faut défendre la société*, 1975, puis dans son ouvrage *La volonté de savoir*, Gallimard, 1976.

*biopolitical frame*⁴², autant de questions éthiques que philosophiques seront soulevées sur les conditions d'existence, communes à l'animal et à l'homme face à la souveraineté des dispositifs du bio-pouvoir, et ainsi que dans l'évolution de leurs relations et interactions au temps de la post-modernité.

Les gouvernances politiques du vivant s'impliquent autant dans le devenir de l'humanité que dans celui de l'animalité. Le pouvoir sur la vie s'exerce et s'accomplit à déterminer les rapports que se doivent d'entretenir les humains avec les non-humains quel qu'en soit le milieu où ils se rencontrent et interagissent. Ainsi, celui-ci gouverne la place que doit tenir l'animal dans les milieux humains autant qu'il maîtrise celle que se doit de tenir l'homme dans les milieux non-humains. Il définit si les bêtes doivent se tenir à distance ou non des hommes, en fonction des différentes situations qui les réunissent. Les animaux ne sont autorisés qu'à occuper uniquement les espaces qu'ils leur sont dévolus et ils n'en sont pas libres de bousculer leurs habitudes territoriales. Cependant, ces premiers concernés n'en sont pas du même avis, puisque certains se sont échappés des terres du sauvage pour rejoindre l'eldorado urbain. De ce fait, de nouvelles cohabitations émergent : les interactions du vivant se bousculent et les milieux se transforment. La diversité des populations animales humaines et non-humaines s'accroît, mais elle devient pour certains milieux problématique. Elle désempare soudainement les mécaniques biopolitiques qui contrôlent l'apparition ou la disparition d'une espèce animale, soit demeurante absente et nécessaire, ou soit demeurante clandestine et nuisible dans un milieu humain donné.

42 Cary Wolfe, *Before the law : Humans and others animals in a biopolitical frame*, University of Chicago Press, 2013.

Doit-on éradiquer la communauté de lapins de garenne venue assiéger le rond point de la porte Maillot ou doit-on la protéger ? C'est ainsi que le réalisateur Florent Tillon a mené l'enquête au travers du film documentaire, *Le rond point de la porte Maillot* pour témoigner des débats qui s'agitent concernant le devenir de cet îlot urbain, un parc où la diversité des populations n'a jamais été aussi intense. Malgré l'isolement et le statut particulier de ce noeud autoroutier qui n'est autre qu'une zone de passage, de flux et de circulation, il émerge de nouvelles interactions sociales entre les différentes populations urbaines et les léporidés. Inévitablement des conflits territoriaux et environnementaux adviennent dans « la clandestinité » de cette nouvelle communauté amenant les avis à converger et les arguments à se multiplier, sur la préservation ou sur l'éradication de ces lapins. Certains jugent qu'un tel territoire leur est inapproprié, inadapté et que l'équilibre de celui-ci en est menacé par cette intrusion massive de l'espèce. Tandis que d'autres considèrent la venue des mammifères comme une réelle satisfaction puisqu'elle engage de nouvelles relations entre les hommes de la ville et les animaux du sauvage. Quant à ces derniers, ils ne se déplaisent pas dans leur nouveau milieu qu'est devenu le rond point de la porte Maillot dont la surface représente approximativement le territoire nécessaire aux lapins de garenne pour cohabiter. Un territoire où la proximité de l'espèce avec l'homme n'a jamais été aussi réduite et redessinant d'une nouvelle manière l'ensemble des relations de chacun d'entre-eux, dans leur interaction avec le milieu qu'ils pratiquent.



Le rond point de la porte Maillot

FLORENT TILLON

Film 52min
2007

2. Dépasser l'humain : post-humanité et expérience de l'animalité

L'exode rural de certaines bêtes du sauvage s'implique et répond intégralement à l'idée de « territoire de l'animal », dont Gilles Deleuze en a extrait les particularités spatiales des quelques êtres pour lesquels cette notion escompte spécifiquement dans la distinction de leur milieu. Certes de nombreux animaux agissent de diverses manières pour définir, délimiter et marquer ce que l'on nomme « territoire », un espace qu'ils défendent respectivement et individuellement, qui leur est propre et familier. Mais cela ne signifie pas que les animaux dits territoriaux ne s'obligent à la sédentarisation puisque tout au contraire, ils s'autorisent à dépasser les frontières qu'ils ont déterminé eux-mêmes. Ils se permettent de sortir et de quitter leur territoire s'aventurant donc vers un autre territoire. Dans cette considération territoriale de l'animalité, Gilles Deleuze affirme que « le territoire ne vaut que par rapport à un mouvement par lequel on en sort »⁴³. Ainsi, c'est dans cette question du « sortir » et de l'« entrer » qui constitue le territoire, que celui-ci fonde avec Felix Guattari, la « déterritorialisation »⁴⁴ un concept philosophique ne jugeant que l'idée de « territoire » n'a de sens et de fondement que lorsqu'il s'implique autant dans cette déterritorialisation que dans la reterritorialisation de l'être qui le définit. Une notion philosophique qui ne se réduira pas à son propre domaine puisque les deux

43 *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, interview de Claire Parnet, réalisé par Pierre-André Boutang en 1988.

44 Dans son *Abécédaire* et à propos de l'animal, Gilles Deleuze énonce son concept de la manière suivante « il n'y a pas de territoire, sans un vecteur de sortie de territoire, et il n'y a pas de sortie de territoire, c'est à dire de déterritorialisation, sans en même temps un effort pour se reterritorialiser ailleurs, sur autre chose ». La question de la déterritorialisation s'énonce avant tout dans la trilogie des deux auteurs, *L'anti-oedipe*, *Qu'est ce que la philosophie* et *Milleplateaux*.

auteurs impliqueront réciproquement les valeurs et dimensions territoriales de l'art et de l'animal, s'appuyant alors sur ceux-ci pour questionner et enrichir leur théorie. Ainsi, le concept de la déterritorialisation a orienté et offert, sans doute avec un temps d'avance sur ce qu'il est advenu, ce que se doivent d'être et ce que se doivent de devenir, les arts contemporains autant que la littérature et la philosophie dans leur création même. C'est alors que Gilles Deleuze reviendra sur la place, le rôle que se doit de jouer l'écrivain, le philosophe, l'artiste dans l'acte créateur, pour anéantir les frontières qui séparent l'humanité de l'animalité.

L'idée de territoire n'est de toute évidence pas à considérer comme exclusivement une délimitation spatiale, une détermination géographique au sens où on peut traditionnellement le comprendre et l'utiliser. Au delà de cette valeur première qu'engage cette notion, Gilles Deleuze soulève les postures, les chants et les couleurs exprimés dans un comportement spécifique aux animaux à territoires puisque, c'est ainsi que se dessinent et se manifestent véritablement les premières lignes qui a fortiori, délimitent et marquent spatialement le territoire de l'animal. Lignes, chants et couleurs : trois manifestations esthétiques de l'animalité que ne néglige pas Gilles Deleuze pour affirmer la relation qui se tient entre l'art et l'animal. Trois « déterminations » de l'art dira-t-il. En ce sens, ainsi « l'art commence peut-être avec l'animal, du moins avec l'animal qui taille un territoire et une maison. »⁴⁵ Un animal tant humain que non-humain. Il en est ici du règne animal dans son entièreté, c'est à dire les hommes et les autres animaux. Alors le prolongement de la pensée de Deleuze serait de dire que les hommes s'accomplissent autant que les autres animaux à territoires,

⁴⁵ Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est ce que la philosophie*, Les éditions de Minuit, 1991, Paris, p.174.

d'exprimer, d'affirmer, manifester une « série de postures » pour marquer eux mêmes leur territoire. Et si cette succession de postures dessine des lignes de telle manière qu'elles relèvent d'une esthétique comme il est donné par Gilles Deleuze, le territoire qu'il en advient n'est peut être que celui de l'art, et de l'artiste. De ce fait, l'art n'est en partie qu'une affaire de territoire compte tenu du concept de déterritorialisation, l'artiste se doit de sortir d'un territoire pour entrer dans un autre. D'une certaine manière, l'acte créateur dans ce qu'il est, et ce qu'il doit être, inclut spécifiquement la place, la position que l'artiste tient dans le processus de création de l'oeuvre.

Gilles Deleuze évoque ensuite dans la notion de territoire, la question de limite et de frontière qui séparent deux choses. En prenant exemple sur la philosophie, il insiste sur cette limite qui sépare la pensée de la non-pensée autant que l'homme de l'animal. Ainsi, il considère que l'acte de penser, d'écrire, de créer amène le philosophe, l'écrivain, l'artiste à se positionner sur cette limite. Peut-être comme un message, un appel aux artistes de la nouvelle époque qu'est le contemporain, celui-ci affirme « qu'il faut toujours être à la limite de ce qui vous sépare de l'animalité mais justement de telle manière que l'on n'en soit plus séparé »⁴⁶. Il ajoutera « qu'il y a une inhumanité propre au corps humain et à l'esprit humain, il y a des rapports animaux avec les animaux »⁴⁷. Ainsi, quel animal sommeille en l'artiste ? Alors sans doute a-t-il été entendu de quelques artistes contemporains de ces trente dernières années puisque certains n'hésiteront plus à se positionner sur cette limite et peut-être même la franchir. Quelques créations se voient dépasser l'humain, pour en aborder l'inhumain. Dans la peau de la bête, des artistes se travestissent en animal pour s'évader des

⁴⁶ *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*.

⁴⁷ *op. cit.*

territoires de l'humanité et rejoindre ceux de l'animalité qui reposent en eux. Devenir cerf, devenir girafe, devenir chat, c'est de cette manière que le duo Art Orienté Objet constitué de Marion Laval-Jeantet et Bruno Mangin, s'est impliqué dans une nouvelle relation avec l'animal dans la volonté d'anéantir et d'affaiblir les puissantes frontières qui séparent l'humanité de l'animalité. Les deux artistes se métamorphosent alors en chat dans *Felinantropy*, en girafe dans *Necking*, et en cerf dans *Jeter les bois*, annonçant de nouvelles interactions d'une toute autre forme, avec les animaux concernés. Communiquer avec l'animal « dans un rapport animal avec l'animal » devient la démarche artistique de Art Orienté Objet, en réponse à Gilles Deleuze mais également aux considérations éthologiques du baron allemand Jakob Von Uexküll. En effet, dans ces trois actes performatifs, il en est alors d'un acte de déterritorialisation où il s'agit d'entrer dans le milieu de l'animal en s'emparant de ces signes déclencheurs. Dans ce sens, l'artiste partage l'*Umwelt* qui est propre à la girafe, au chat ou au cerf pour entrer en communication, en interaction avec lui. Alors, les deux artistes s'appareillent de prothèses comme simulacre des organes significatifs pour l'animal, tel que l'interminable cou de la girafe à laquelle celle-ci s'identifie exclusivement dans la hauteur et la verticalité du corps pour s'entrelacer puis communiquer avec ses congénères. La déterritorialisation de l'artiste lui-même prend acte et s'étend donc dans un autre concept deleuzien concernant tout autant l'animalité : le « devenir-animal »⁴⁸, une pensée philosophique sur les enjeux de la création qui permettront à certaines pratiques artistiques de se tenir sur ou au delà de cette limite qui sépare l'homme de l'animal.

48 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Editions de minuit, Paris, 1980.



Felinanthropy

ART ORIENTE OBJET

Photographie couleur
2007



Jeter les bois

ART ORIENTE OBJET

Photographie couleur
2007

3. L'animal en l'artiste et l'artiste en l'animal

Le devenir-animal n'est pas la ressemblance de l'animal, n'est pas faire la bête, n'est pas imiter les postures de l'animalité. Le devenir-animal n'est pas abstrait mais il est un « devenir-imperceptible » dira Gilles Deleuze. Non un devenir-animal qui révèle les caractéristiques physiques et comportementales de l'animalité, mais un « devenir-moléculaire ». Il ne s'agit pas d'imiter l'animal, ni d'entrer dans un processus mimétique de la bête. C'est une quête profonde des figures de l'animalité reposant en l'homme qui n'est autre qu'un animal humain. En revanche, à contre courant du concept deleuzien, l'artiste prolonge et étire la question du devenir sur la métamorphose du corps humain en un corps animal qui fonctionnerait selon la mécanique biologique de celui-ci. Ainsi s'agit-il de dépasser la « limite » de Deleuze, cette limite si particulière sur laquelle, se doit de se placer l'artiste, l'écrivain, le philosophe pour abolir cette frontière elle-même qui distance l'animal de l'homme. De ce fait, l'artiste s'animalise radicalement : le corps humain se transforme et s'engage dans un processus d'hybridation homme-animal : Marion Laval-Jeantet dans la peau de l'artiste et dans les sabots de l'équidé, modernise la figure mythologique du centaure. En effet, après une injection d'une quarantaine de familles immunoglobulines du sang d'un cheval, le corps de l'artiste s'est élevé et s'est déplacé dans un corps à corps avec l'animal, sur deux prothèses simulant les membres inférieurs de celui-ci. *Que le cheval vive en moi* : que le cheval s'active en moi, que le cheval se réveille en moi, un énoncé programmatique qui ne s'éloigne peut-être pas tant du « devenir-animal » de Deleuze. Les immunoglobulines injectées dans le corps de l'artiste relèvent d'une autre manière du « devenir-moléculaire »



Que le cheval vive en moi

ART ORIENTE OBJET

Performance
2007

énoncé par le philosophe tandis que les appareils orthopédiques simulacres des sabots de l'animal, n'agissent qu'en signes déclencheurs de l'animalité qui repose en l'artiste. C'est donc ici à l'épreuve des biotechnologies, que l'art s'associe à la science pour témoigner du possible devenir commun de l'homme et l'animal. Au-delà de ce devenir-cheval vécue par Marion Laval-Jeantet, le projet avait connu un premier échec dans sa réalisation. A l'origine titré *Que vive le panda en moi*, il avait pour perspective artistique première d'incuber le sang du panda, une espèce en voie d'extinction. Ainsi il s'agissait alors de faire survivre d'une autre manière l'animal dans le corps de l'artiste si celui-ci venait à disparaître. Mais les recherches encore précoces de cette possibilité biotechnologique de fusion de l'homme et de la bête n'ont ni permis, ni autorisé les deux artistes à accomplir leur action artistique et militante de la cause animale.

Avec le cheval, l'expérience se voit possible. Certes dans un autre discours, mais avec le corps de l'artiste hybridé bouleversant tout de même les relations traditionnellement tenues entre l'homme et le cheval. Le sang mêlé de l'artiste et de l'animal est prélevé et lyophilisé pour témoigner de l'hybridation moléculaire des deux êtres. Une expérience de l'art aux moyens des biotechnologies qui pose alors la question suivante : quelle nouvelle place occuperont les animaux dans cet avenir post-humain annoncé aux hommes ? Auront-ils un nouveau rôle à jouer dans le devenir de l'humanité et de quelles manières ? De plus, Art Orienté Objet s'engage avec *Que le cheval vive en moi*, tant dans l'avenir de l'homme et de l'animal que dans celui de l'art. La situation se renverse : c'est le corps de l'artiste qui se transforme en cobaye des expériences biotechnologiques. Il est signifié ainsi que l'animal est épargné des épreuves scientifiques qui lui sont habituellement infligées

pour faire progresser et évoluer l'humanité. Ce n'est plus la bête qui se voit assistée puis « artificialisée » mais le corps de homme qui se voit modifié puis assisté par le cheval dans l'injection d'une part moléculaire de l'animal. Ainsi dans le futur post-humain simulé par cette performance, ce n'est plus l'homme qui est l'avenir de l'animal comme il a été longuement pensé. En prolongement et dans la confrontation du titre du dernier ouvrage de Dominique Lestel⁴⁹ à la démarche artistique engagée par le duo Art Orienté Objet, il en surgit ainsi la question suivante : l'animal est-il le devenir de l'homme post-humain ?

Tandis que Gilles Deleuze invite le créateur au devenir-animal, au réveil ou à l'éveil de l'instinct animal qui somnole en lui, les animaux non-humains sont à l'inverse conviés au devenir-art autant qu'au devenir-artiste. Peut-être relève-t-il du risque de considérer l'animal comme « artialisé », tel que peut l'être la nature dans son devenir-paysage évoqué dans la théorie de l'« artialisation » fondée par Alain Roger. Mais s'il s'agit de se permettre cela, c'est que les animaux ont de tout temps eu un rapport avec l'art. Toujours, ils ont eu à *voir* avec la création artistique. Bien sûr ils ont été représentés, imités, transformés sous différentes formes et figures de l'art, mais ils y ont toujours été d'une manière ou d'une autre, impliqués au fil de l'histoire des arts. Comme le souligne Gilles Deleuze l'animal a à *voir* avec l'art lorsqu'il manifeste et constitue son territoire dans une série de postures spécifiques à chaque espèce. En ce sens, l'animal est un « artiste complet », dira-t-il en décrivant les comportements de l'oiseau imitateur australien *scenopoïetes dentirostris*⁵⁰. Mais si l'animal du non-humain est considéré comme un

49 Dominique Lestel, *L'animal est l'avenir de l'homme*, Collection Essais, Fayard, 2010.

50 « Le *scenopoïetes dentirostris*, oiseau des forêts pluvieuses d'Australie, fait tomber de l'arbre les feuilles qu'il a coupées chaque matin, les retourne pour que leur face interne plus pâle

artiste par Gilles Deleuze et Félix Guattari, que pense t-il lui même de son statut ? Malgré ses malheureux silences, son incapacité à répondre et impossibilité à se faire entendre de ces quelques signaux communicants, peut-il y penser ? Le philosophe Jérémy Bentham le premier, dans une tentative de renversement des conceptions cartésiennes de l'animal-machine, se préoccupe au delà du langage et de la pensée des animaux, de la sensibilité de ces derniers : « peuvent-ils souffrir »⁵¹ ? De toute évidence ils souffrent, ils expriment leur douleur comme les hommes. Mais s'ils éprouvent souffrance et peine , n'ont-ils pas déjà connu des sensibilités autres que cette douleur qu'il leur a été de tout temps infligée ? Qu'en est-il de l'art pour les animaux ? Pourquoi ne le ressentiraient-ils pas ? Et « pourquoi les mouches ne devraient-elles pas avoir d'art »⁵² se demanda Robert Smithson lorsqu'il observait les mouches s'engager dans des vols incessants au dessus de son oeuvre. Ainsi s'il en est pour l'artiste de devenir-animal de façon à se situer ou à franchir la « limite » qui sépare l'humanité de l'animalité, ne s'agit-il pas que pour l'animal franchissant de la même manière cette limite, de devenir autre que lui, c'est à dire un artiste dans une série de postures humaines. Autrement dit, un devenir-homme qui serait de l'ordre de l'anthropomorphisme où l'animal non-humain se voit humanisé. La bête autant que l'artiste dépassent alors réciproquement les frontières qui subsistaient jusqu'à maintenant. Dans la lignée du concept deleuzien, chacun

contraste avec la terre, se construit ainsi une scène comme un ready-made, et chante juste au-dessus, sur une laine ou un rameau, d'un chant complexe composé de ses propres notes et de celles d'autres oiseaux qu'il imite dans les intervalles, tout en dégageant la racine jaune de plumes sous son bec : c'est un artiste complet. » Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est ce que la philosophie*, p.174.

51 « *Can they suffer ?* », Jérémy Bentham, *Introduction to the Principles of Morals and Legislation*, 1823, chapitre 17.

52 « *Why should flies be without art ?* » Robert Smithson, *The collected writings*, Jack Flam, Los Angeles, p.129. Gilles A. Tiberghien relève cette question et pose la même interrogation dans le texte « Un artiste amphibien » présentant le travail de Marcel Dinahet, p.3.

se déterritorialise et se reterritorialise dans l'espoir d'affaiblir la limite qui n'a cessé de tenir à distance l'animalité de l'humanité. Une limite bousculée et fragilisée par les nouvelles expériences de l'altérité menées au nom de l'art et de la pensée, ne cessant désormais de vibrer à l'épreuve de ces nombreux devenir-autres, de ces devenir-inhumains qui invitent ainsi à s'évader le temps de l'oeuvre au plus près de l'animalité résidant en nous.

PARTIE 3

De l'art avec les animaux

De toute évidence de nombreux territoires s'interceptent, se confondent, se fusionnent, s'entrecoupent puisqu'ils ne sont pas établis depuis un même critère, un même domaine d'étude. La géographie, dite « humaine », ne s'attache qu'à la considération et la distinction des innombrables milieux et territoires humains. Tandis que de son côté l'éthologie ou d'autres sciences du vivant, ne se préoccupent que des milieux ou territoires des autres animaux qui peuplent la Terre, malgré qu'il en soit plus difficile de les évaluer contrairement à ceux des hommes. Alors les lignes ne se dessinent pas de la même manière, s'il est pris en compte une seule et même carte pour un territoire humain et un territoire non-humain. Celles-ci peuvent s'entrecroiser et il advient alors des espaces communs et

partagés où les différentes espèces se doivent de cohabiter. Mais qu'il s'agisse des humains ou de toutes autres espèces du vivant, certaines ne seront pas les bienvenues et se ressentiront comme intrusives, tandis que d'autres se seront affirmées comme maître des lieux. Ainsi, se détache une autre considération importante dans la notion de « territoire » puisque cette dernière induit inévitablement la question de « l'appartenance ». Marquer son territoire revient à préciser pour un animal qu'ici c'est son territoire, et qu'il lui appartient. De la même manière les hommes définissent leur territoire comme propriété qui leur est « privée » sous différentes conditions. De ce fait, à certains endroits situés bien loin de l'écoumène, nous considérons notre position tel une intrusion puisque nous affirmons : « Nous, les hommes, nous sommes ici *chez* les animaux ». Par inversement, nous admettons la présence des bêtes domestiques ou sauvages dans nos espaces humains et anthropisés en leur rappelant tout de même : « Vous, les animaux, vous êtes ici *chez* les hommes ».

I. Médiations pour les oiseaux

1. Les vestiges du camp viking

Bien que la géographie « animale » distingue ces territoires de ceux de la géographie « humaine », il n'est pas exclu qu'il y ait corrélation entre les deux. Certes les animaux ne tiennent pas en compte leur territoire de la même manière que les hommes mais il est possible qu'un espace connaisse

au fil de son histoire, des changements de statut géographique en fonction de l'évolution des ses diverses fréquentations humaines et non-humaines. Parfois l'homme apparaît tandis que les animaux déjà présents disparaissent. D'autres fois, l'homme disparaît alors que les animaux apparaissent et s'emparent de nouveaux territoires pour s'y réfugier, s'y abriter et s'y nourrir. Dans ce deuxième cas bien moins fréquent que le premier, l'espace exploité, habité et construit par l'homme se transforme en espace sauvage, « désanthropisé » dont la vie animale n'a jamais autant battu son plein. Une part de l'écoumène se métamorphose donc en une nouvelle part de l'érème.

Ainsi mon désir était de témoigner d'un tel renversement de situation connu de ces quelques territoires en mouvements qui s'amuse alors de bousculer les interactions des hommes et des animaux dans un milieu reconverti. Alors, il m'est apparu évident d'inscrire mon intervention artistique, quelque en soit la forme que prendrait celle-ci, sur ce site si singulier et énigmatique que j'avais eu certes l'occasion de longer quelques fois, mais qui malgré tout, m'avait laissé toujours indifférent de sa dite histoire. C'est en effet non loin de la rive d'un estuaire que se situe celui-ci : un îlot bien qu'inaccessible à pieds à marée basse qui par ailleurs devient possiblement mais dangereusement abordable avec une petite embarcation par les eaux, à la montée de celles-ci. En revanche quelques mètres plus haut, un mont dominant la vallée offre une hauteur suffisante pour apercevoir dans les mouvements de la mer la construction du site. Au beau milieu de l'anse émanent des talus de verdure formant ainsi une forme polygonale particulière et étrange, qui n'a alors jamais cessé d'entretenir les mystères de son origine qui la surnommeront, le Camp Viking.



Vestiges d'un camp viking

YANN ARTHUS-BERTRAND

Photographie aérienne

2. Une caméra chez les oiseaux

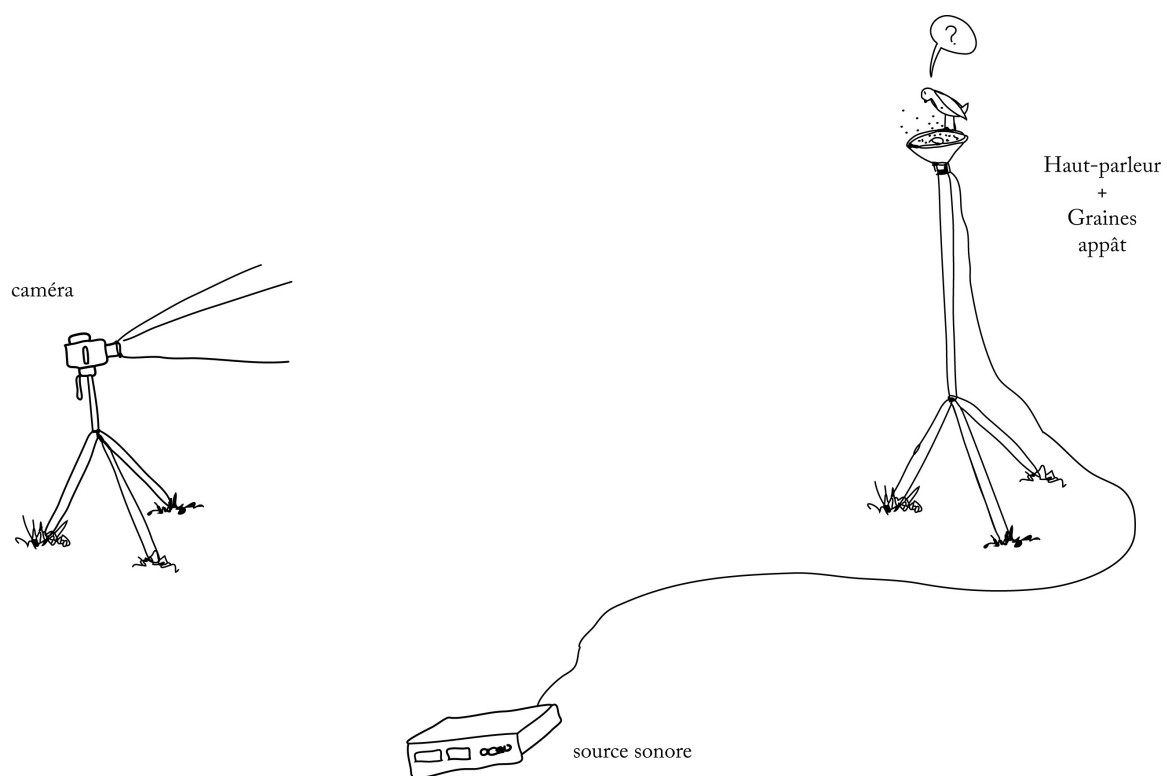
L'apparition hypothétique d'une telle forme par les mouvements des marées ne demeure pas plausible. La géométrie si parfaite et spécifique du site a amené des archéologues à engager des recherches sur l'origine historique de ces talus qui supposent véritablement les fondations d'une forteresse qui aurait peut-être existé il y a quelques siècles. Il a été considéré qu'il s'agissait très certainement d'un retranchement par rapport à la mer, leur permettant ainsi d'accueillir environ 18 drakkars car quelques kilomètres plus loin, il a été confirmé que des civilisations normandes, vikings siégeaient à l'embouchure de l'estuaire au milieu du X^{ème} siècle⁵³ (930-950). Aujourd'hui, alors que l'histoire de ce site reste encore énigmatique, les animaux ont profité depuis tout ce temps, de la désertion des hommes. De nombreux oiseaux se réjouissent de venir s'abriter et se nourrir sur ces talus où la vie animale et végétale n'a jamais été aussi intense. Le camp est alors assiégé par les animaux. Les hommes n'ont plus de pouvoir sur ce qui s'y

53 « Au bord de la Rance, dans l'anse de Vigneux, le camp de Saint-Suliac est attribué aux Normands et rappelle lui aussi par son dessin celui de Trans : se présentant comme un retranchement polygonal défensif, il est assis sur un îlot de vase à près de neuf kilomètres, l'embouchure de la rivière. Accessible par voie de mer, il se trouvait protégé du côté de terre par des fossés naturels tapis de vase molle à marée basse ou remplis d'eau à marée haute, longeant une ceinture de rempart continue de plus de 600 mètres (elle fut éventrée au nord vers 1880 quand un ostréiculteur voulut transformer l'enclos en parc à huître; L'espace intérieur (2,15 hectares) a subi de fortes dégradations à l'époque de ces travaux qui dégagèrent du matériel archéologique, ossements animaux et armes en fer, sont conservés au XIX^e siècle. Sur le retranchement principal se greffe un talus face à la rive. L'ensemble est remarquablement situé pour permettre un contrôle aisé de la circulation fluviale sur la Rance comme de la circulation terrestre vers le Clos-Poulet. Il s'agit sans doute du retranchement de Gardaine qu'évoque au XII^{ème} siècle la *Chanson d'Aiquin*. (Un chef viking se nommait *Incon* au X^{ème} siècle, la forme de ce nom évoluera ensuite en Aiquin aux siècles suivants en phonétique romane). » Jean-Christophe Cassard, *Le siècle des vikings en Bretagne*, Editions J-P.Gisserot, 1996, p.64

passé puisque l'inaccessibilité et l'isolement du site les ont finalement amenés à classer ce site comme historique et réserve naturelle protégée. Alors de nombreuses espèces d'oiseaux viennent s'y réfugier loin des possibles prédateurs qui les menacent habituellement dans les autres zones sauvages environnantes. Le site bénéficie donc d'un nouvel écosystème dont l'équilibre n'est assuré que par les populations animales qui y vivent. L'homme ne se tient plus qu'à distance de cet espace devenu sauvage et impraticable, mais une caméra abandonnée lui permettra de garder un œil sur la vie de cet ancien camp viking, devenu depuis la disparition de ces derniers, un véritable refuge pour la faune sauvage maritime. Les images en mouvements capturées par l'appareil s'exportent loin de ce nouveau site ornithologique, pour rejoindre les territoires de l'écoumène, et se diffuser par vidéo-projection sur un écran situé au milieu de l'espace d'exposition. C'est dans l'obscurité absolue que le spectateur prend place debout et face au cadre de l'image fixe imposée par la caméra. Cette image projetée s'impose de plain pied, arrimée au sol et il est espéré que ces paramètres de projection offriront les meilleures conditions d'immersion au spectateur.

3. « Ecouter des yeux » : bruits et silences des images

Fébriles et saccadées, les images se succèdent dans les mouvements délicats de la marée. Renouvelé et brassé continuellement par la montée des eaux, le paysage domine mais il n'est pas le seul. Une chose tout autant énigmatique que l'espace dans lequel elle s'inscrit, renverse l'idée que l'homme a déserté et disparu de ce territoire. A aucun moment celui-ci



Médiations pour les oiseaux

Schéma prise de vues caméra
et diffusion des sons
2013

n'apparaîtra à l'image et pourtant sa présence y est largement supposée. Sans doute est-il de passage mais l'on se demande pour quelles raisons. Mais peut-être ne reviendra-t-il plus, délaissant ainsi cette chose mystérieuse au coeur du sauvage. Les hypothèses se succèdent sur l'identité de l'objet et de son propriétaire. Les archéologues auraient-ils égaré leur matériel lors de leur dernières fouilles ? Ou les naturalistes auraient-ils oublié leur instrument utilisé pour des relevés scientifiques sur la faune et la flore environnantes ? Finalement, l'objet apparaît en véritable vestige du camp puisque le bois flotté et asséché par les embruns de la mer intrigue de par sa difficulté à le dater. Soudain, le mystère est percé : il s'agit d'un haut parleur élevé à deux mètres du sol par un trépied de bois. Le son de celui-ci ne s'entend pas mais se voit. Des graines s'agitent au dessus de la source sonore comme un leurre pour appâter les oiseaux du camp. Ainsi, à l'épreuve du concept deleuzien de la déterritorialisation, l'oeuvre *Médiations*⁵⁴ de Gary Hill s'implique d'une nouvelle manière comme un véritable piège à images. De ce clin d'oeil découle alors le titre de l'installation, *Médiations pour les oiseaux*. Dans ce prolongement, résonne donc la question de Robert Smithson : « Pourquoi les mouches ne devraient-elles pas avoir d'art » ? En ce sens pourquoi les oiseaux ne devraient-ils pas avoir d'art ? Le « pour » prend alors toute son importance malgré l'ambiguïté de sa signification. « De l'art *pour* les oiseaux », c'est ainsi que peut se traduire le titre cette installation.

54 La voix de Gary Hill diffusée par un haut-parleur est recouverte au fur à mesure avec du sable par l'artiste lui-même. Ainsi, le son se matérialise puis se dématérialise sous le poids des grains. Il s'évanouit et se déforme jusqu'à l'ensevelissement total, le réduisant au silence et à la censure. La voix ne s'écoute plus mais se regarde.



Mediations

GARY HILL

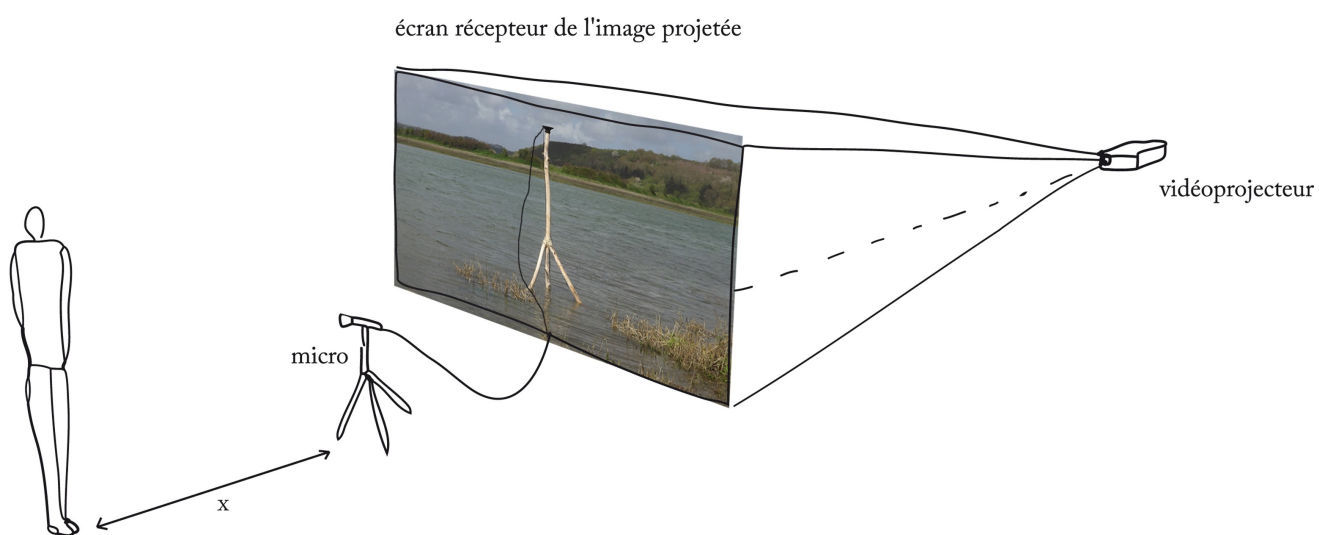
vidéo 4 min 23s
1986

De l'inaudible au visible, le son n'est plus à entendre mais à voir. Aucune sonorité n'accompagne l'image, mais le silence de celle-ci est en l'occurrence enregistré et capté par l'intermédiaire d'un microphone. Un silence qui ne durera que peu de temps puisqu'à l'arrivée du spectateur dans la pièce où est diffusée l'image, les frottements de ses pas demeurent inévitablement comme des nuisances sonores provoquant le dérèglement de l'image et la tranquillité du paysage et des ses occupants. En effet le microphone élevé sur le même trépied situé dans l'image, enregistre les sons ambiants de ceux qui tenteront de s'approcher davantage de l'appareil. La moindre sonorité captée entraîne la vibration de la membrane du haut-parleur, qui de ce fait, met en vibration les graines. Plus le volume sonore est élevé, plus les graines sautillent et se dispersent. Elles deviennent donc davantage visibles pour les oiseaux ainsi que pour le spectateur. Peut-être ces graines attireront-elles les animaux autant qu'elles les repousseront puisque apeurés par le jaillissement brutal de celle-ci. Alors les oiseaux n'approcheront pour les manger seulement si le calme est de retour : un silence dépendant exclusivement du spectateur. En effet, celui-ci se doit de choisir sa position face à l'image. Il se doit de choisir la manière dont il va interagir avec les animaux. C'est à dire quelle relation va t-il entretenir avec l'animal ayant pris le risque de venir se nourrir de ces graines dans ce haut-parleur ? Soit il décide d'être silencieux pour attendre la venue d'un oiseau s'il n'est pas déjà là, soit d'être bruyant pour attirer l'animal ou l'éloigner, le faire fuir de l'image. Le son agit donc sur l'image en véritable élément perturbateur de la fixité du plan. Il revient au spectateur d'être bruyant pour voir le son et « entendre des yeux » celui-ci, ou au contraire d'être silencieux pour espérer percevoir ou apercevoir la silhouette d'un oiseau.



Médiations pour les oiseaux

Cadrage envisagé
2013



Médiations pour les oiseaux

Schéma dispositif de vidéo-projection
2013

II. Des oiseaux et des hommes aux aguets

1. L'observateur-entendu

Par conséquent l'installation *Médiations pour les oiseaux* impose au spectateur d'entrer en interaction avec l'oiseau qui apparaît ou disparaît à l'image. Une interaction particulière et singulière entre l'homme et l'animal qui amènent autant l'un que l'autre à se tenir vigilant et méfiant de ce qui pourrait advenir à l'image ou dans le son. L'expérience suivante de l'altérité, c'est à dire de faire face à ce qui nous est autre, impose réciproquement le fait d'« être aux aguets »⁵⁵. Effectivement, c'est aux aguets de l'un et de l'autre que les deux acteurs du dispositif se regardent ou s'écoutent. L'homme voit l'animal tandis que l'oiseau ne le voit pas, mais en revanche il l'entend. Un schéma inverse à l'acte d'observation de l'homme dans l'espace sauvage car lorsque nous nous y aventurons en admettant que le vivant décide de se montrer, nous entendons d'abord l'éventuel animal se déplacer dans les buissons, ensuite nous scrutons les alentours puis nous analysons très rapidement les mouvements autour de nous pour essayer de le voir ou au moins l'entrevoir. Nous l'entendons mais nous ne le voyons pas ou très peu tandis que lui peut nous voir et nous observer. De ce fait, dans *Médiations pour les oiseaux*, l'observateur n'est plus un observateur-observé mais un observateur-entendu. Ainsi les deux espèces se retrouvent simultanément

55 Gilles Deleuze évoque l'« être aux aguets » de l'animal dans son Abécédaire : « Si on me disait qu'est-ce que c'est pour vous qu'un animal ? Je répondrai c'est l'être aux aguets, c'est un être fondamentalement aux aguets. L'écrivain est aux aguets, le philosophe est aux aguets, évidemment on est aguets. Pour moi l'animal ne fait rien sans être aux aguets. On laisse jamais tranquille un animal. Il mange, il doit surveiller si il lui arrive quelque chose dans le dos, à côté etc. C'est terrible cette existence aux aguets. »

prises au piège des technologies engagées : l'animal est enregistré par la caméra tandis que le spectateur est enregistré par le microphone. Les deux acteurs deviennent en ce sens les proies de la technique et de la mécanique du dispositif et à fortiori, *Médiations pour les oiseaux* en devient le redoutable prédateur.

Malgré la distance et l'éloignement géographique des deux espaces dans lesquels prend effet le dispositif, un véritable dialogue s'installe entre les deux protagonistes que sont les oiseaux et les spectateurs. Tandis que l'un émet des signaux sonores, l'autre y répond d'une manière différente à l'image. En premier, l'utilisateur du dispositif pense qu'il y a une véritable interaction entre lui et l'animal qui se situe dans l'image puisque lorsqu'il émet un son, les graines se mettent à tressauter. Celui-ci pense alors que ses actions sont simultanément transmises à l'image, en l'occurrence sur le camp où se trouve le microphone. Et pourtant il n'en est rien de cela : les deux espèces interagissent en différé. Si le spectateur et l'animal ne sont pas dans le même espace, ils ne sont pas non plus dans le même temps. Les images ne se diffusent pas en direct et en simultané puisqu'elles ont été réalisées à un autre moment en diffusant tout de même différents bruitages humains pour faire bondir les graines. Elles se refusent d'être transmises par des ondes. Ainsi différentes vidéos de courte durée, ont été assemblées et associées à un programme autonome permettant de réagir en fonction des sons captés dans la salle d'exposition où est diffusée l'image. Ce programme analyse l'intensité du signal sonore. Si son volume varie alors le contenu des images se transforme : lorsque le signal détecté est faible, il ne se passe rien tandis que lorsqu'il augmente le dispositif s'active, les graines sautillent tranquillement jusqu'à atteindre parfois la dispersion de celles-ci pour un son trop élevé.

Différentes vidéos ont alors été réalisées correspondant chacune à un niveau sonore distinct. Par conséquent, la relation et la connexion du microphone et du haut-parleur n'est en fait que simulée et prétendue. Il n'y a pas une interaction réelle entre l'humain et le non-humain, il y a seulement de par l'interactivité du dispositif, une interaction entre le spectateur et l'image de l'animal. Ainsi *Médiations pour les oiseaux* confronte l'humanité à l'animalité sur la limite séparant le réel de la fiction.

2. L'ère connectée à l'écoumène

Le câble qui relie le microphone au haut parleur dans l'image a une importance fondamentale dans la projection. Il permet d'établir une continuité entre l'espace scénique et l'espace filmique puisqu'il débute à l'arrière du micro et se prolonge jusqu'à l'enceinte dans l'image. Archaïque et obsolète est effectivement devenu ce moyen de connexion en ces temps de progrès technologique où l'information ne se diffuse que par ondes électromagnétiques. Mais, malgré l'absurdité de ce câblage de deux appareils si distants géographiquement, le dispositif s'efforce de tromper le spectateur sur la connexion du matériel. Le dispositif puise ainsi son esthétique dans la rudimentarité de la technique employée. Cependant, au delà de son obsolescence, le câble agit avant tout comme médiateur de quelques dualismes demeurant alors les piliers du discours engagé dans l'installation. *Médiations pour les oiseaux* questionne le contexte actuel connu de nombreux espaces du sauvages qui sont instrumentalisés et appareillés pour assurer la préservation et la protection de la faune qui y réside. Ici, les images témoignent d'une « artificialisation » de l'ère et interroge sur la position

délicate et inconfortable de l'espèce humaine, qui se résigne à dénaturiser certains espaces du sauvage pour en assurer la survie des vivants qui peuplent encore ces derniers. L'homme se doit alors d'être un spectateur bruyant s'il désire appâter et approvisionner les oiseaux de quelques vivres qu'il les aideront à passer l'hiver.

L'ère apparaît donc une nouvelle fois appareillé et connecté aux réseaux de l'écoumène malgré l'archaïsme du dispositif. A chacun son territoire, les deux espaces oscillent autant que le spectateur, entre ce qui relève de la fiction ou du réel. Lorsque le spectateur agit d'une certaine manière dans l'espace scénique cela se répercute quelques instants plus tard dans l'espace filmique c'est à dire l'espace sauvage qui se retrouve cadré et capturé à l'image. Ainsi débute l'interactivité entre visiteur et la fiction imposée par les images en mouvements. Les interactions ne cessent entre les images et l'utilisateur du dispositif malgré ce simulacre qui relie les deux espaces. De ce fait, l'ordre et la succession de ces images ne peuvent être que définis par le spectateur en fonction de ses agissements dans l'espace scénique. Sur la scène, l'homme s'implique par conséquent en tant que spect-acteur⁵⁶ de la fiction qui se déroulera à l'écran. Une fiction dite interactive, dont Laurence Allard-Chanial relève la position hybride du public tout autant spectateur et acteur du récit qu'il lui est proposé de construire. Ainsi elle pointera ce double statut comme une nouvelle position spectatorielle permettant au public de s'investir et de s'impliquer dans « le processus de scénarisation » du récit.

56 Laurence Allard-Chanial, «Le spectateur de la fiction interactive. Vers un modèle culturel solipsiste? », dans *Cinéma et dernières technologies*, 1998, p. 251

3. Le récit à l'épreuve de l'interactivité

En effet, le spectateur scénariste peut se réjouir d'un récit « ouvert »⁵⁷ dira Laurence Allard-Chanial, puisque celui-ci lui offrira une liberté absolue dans la construction narrative de l'oeuvre. C'est à lui que revient la mission du montage et il en est strictement responsable. Il ne peut qu'être spectateur et se doit de devenir acteur pour vivre pleinement l'oeuvre. Ainsi il est mandaté par l'artiste qui lui fait donc procuration d'une part de son processus créatif. Le spectateur assiste le créateur dans « la finition » de l'oeuvre. Le temps se voit ainsi anéanti par l'infinitude des possibles récits que le spectateur s'évertuera de construire. La fiction n'a plus de fin ni de début, elle est continuellement effective mais elle est cependant bousculée par les décisions prises par le public sur sa position. C'est précisément dans ce sens que la structure narrative de *Médiations pour les oiseaux* se voit actualisée constamment par le public venu interagir avec l'animal. Mais néanmoins, malgré cette boucle interminable qui renverse la temporalité de la fiction qui est donnée à pratiquer, de nombreux indices temporels permettent au-delà de la fixité du plan de repérer l'écoulement du temps parfois incohérent.

De nombreux anachronismes apparaissent à l'image pour prouver qu'il ne s'agit pas d'un direct dans la connexion entre les deux espaces impliqués dans l'installation. Des nuages venant à l'instant de défiler à

57 Ibid, p.255. Laurence Allard-Chanial évoque ce qu'elle nomme les fictions audiovisuelles interactives et affirme que le récit de celles-ci, « prétend ainsi à intégrer le spectateur au processus de scénarisation, en lui proposant un récit " ouvert " à différents possibles narratifs et dont le choix lui revient *in fine*. »

l'image sont de nouveau présents tandis que la marée qui avait pourtant enseveli une grande part de l'espace a elle, disparu, découvrant alors dans son retrait un paysage majoritairement envasé. Brusques sont ces sauts dans un temps qui n'a ni fin ni commencement, mais c'est dans leur incohérence que ces derniers supposent peut-être une défaillance possible de ce dispositif. Par conséquent, *Médiations pour les oiseaux*, s'efforce donc d'éveiller avec ambition la conscience du spect-acteur sur la position qu'il tient face à la situation autant que la place de ce dispositif certes désuet mais qui encombre l'étendue de cet ancien camp viking devenu sauvage. De ce fait, l'installation témoigne de la réintroduction nouvelle de l'homme dans un espace qu'il avait pourtant déserté depuis quelques siècles. L'homme est alors de retour d'une autre manière, au nom de l'art, de la science et du vivant. Mais la technologie a-t-elle pour autant sa place, ici dans ces terres redevenues vierges de toute exploitation humaine ? Et si son rôle en est réellement légitime, de quelle manière doit-elle s'inscrire dans le sauvage sans le dénaturer radicalement ? La faune, la flore, les hommes et les technologies pourront-ils vivre en paix sur ces terres oubliées de l'ère ?

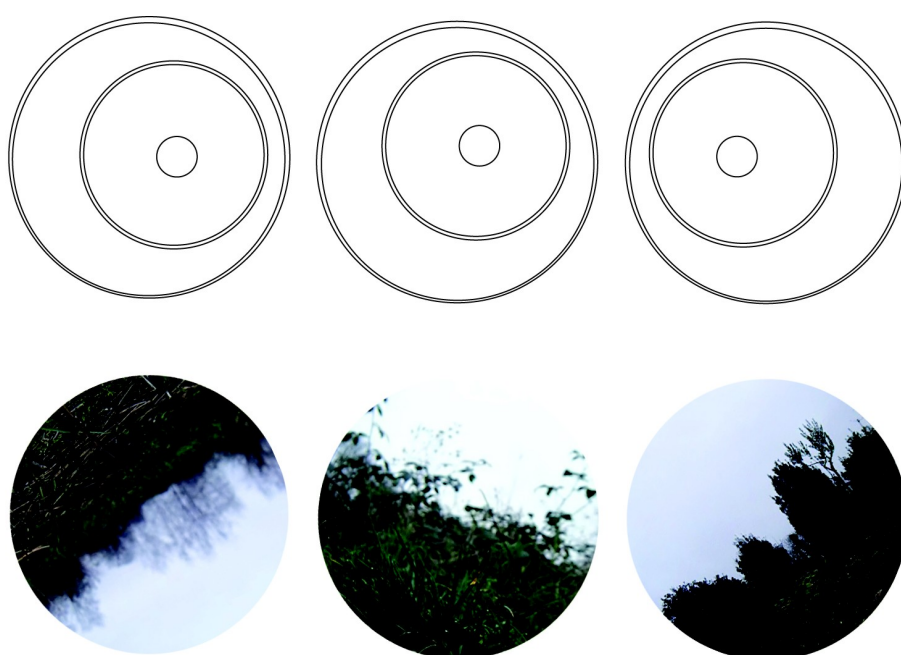
Ainsi *Médiations pour les oiseaux* s'applique de soulever de nombreuses questions sur le devenir de ces espaces qui se tiennent désormais si loin de l'écoumène et des divers milieux humains. Bien sûr celle-ci n'offre pas de réponses, mais elle se satisfait seulement de détourner notre regard vers ce qui nous est devenu autre et inconnu. Puis très ambitieusement et dans la considération de la philosophie de Deleuze, peut-être s'exécute-t-elle à décentrer ce même regard avec l'espérance de dévêtir le spectateur de son humanité le plongeant alors au plus profond de son être à la quête des possibles animalités qui somnoleraient en lui.

III. Quelques autres bêtes

1. Mouvements de terre

Le paysage se renverse, puis tournoie dans un sens puis dans l'autre et c'est ainsi que *Mouvements de terre* met à l'épreuve la verticalité et l'horizontalité d'un jardin appauvri par l'hiver. Dans des roulis déconcertants, les images se succèdent brusquement par un mouvement circulaire et irrégulier tel un panoramique étrange et renversé. Le paysage roule et s'enroule aux confins du cadre de l'image. Le point de vue intrigue, puisque personne n'est encore entré dans le champ de la caméra. Peut-être s'agit-il du vent, d'un animal, ou du jardinier. Le doute persiste mais il n'entrave pas l'immersion et l'isolement engagés dans l'installation.

En effet, trois pots de terre se tiennent retournés diffusant quelques faisceaux de lumière qui auront échappé à l'enfermement de l'image vidéo. Alors l'oeil se satisfait d'une percée suffisante pour observer et embarquer dans les roulis des images. Inévitablement, on comprend bien rapidement que le point de vue que nous adoptons dans ce mouvement circulaire des images n'est autre que celui d'un pot de fleur très certainement abandonné au sol dans un jardin. Ainsi le spectateur admire malgré le profond silence du vivant qu'il y a soudainement quelques éléments perturbateurs qui témoignent de leur présence et de leur activité au delà du sommeil de la faune et de la flore. Sans doute quelques animaux s'amusent à déplacer le pot



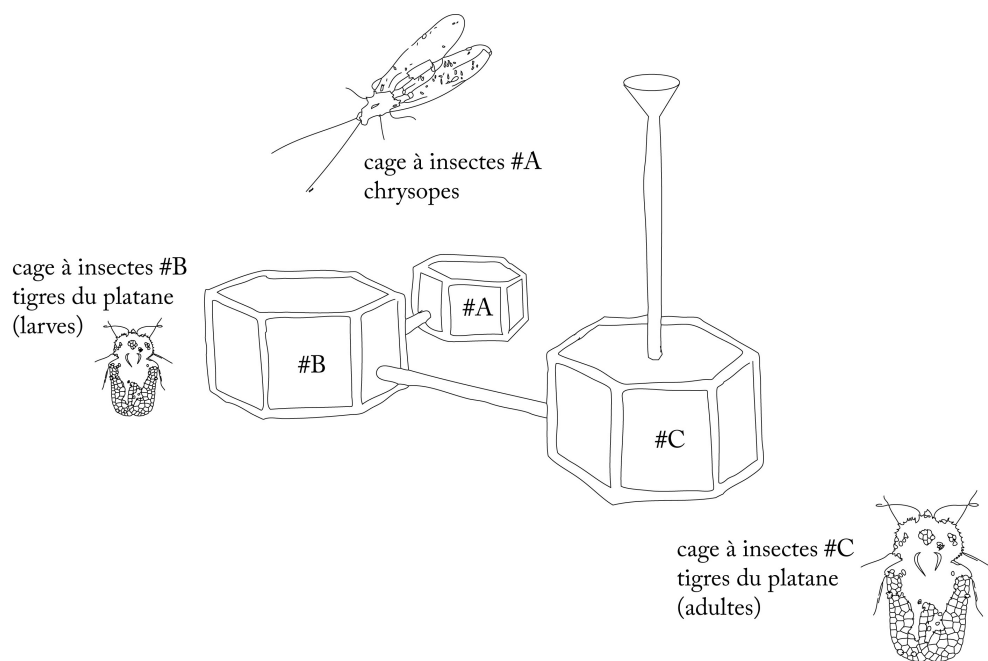
Mouvements de terre

schéma du dispositif
2012

offrant alors de nouveaux points de vue sur le jardin puisque des sons retentissent parfois dans trois autres pots voisins du premier trio réservé à la vidéo-projection. Des sons qui se déclenchent avec une avance marquée de quinze secondes témoignant ainsi de quelques situations d'observation où des animaux n'échappent pas à notre ouïe mais à nos regards. D'abord nous les entendons et ensuite nous essayons de les localiser bien difficilement et de ce fait il y a un temps, un retard entre l'image et le son de ce que nous observons. De cette manière, l'installation *Mouvements de terre* témoigne de cela. Il faut écouter avant d'aller voir ce qui s'y passe quinze seconde plus tard à l'image.

2. *Chrysoperla carnea* versus *corythucha ciliata*

Le platane monumental qui domine la place Olympe-de-Gouges est devenu otage des tigres ravageurs qui le menacent de défoliations mortelles. Encerclé de trois cages à insectes, il supplie ainsi les passants de l'épargner de cet irrévocable destin en réduisant les émissions et rayonnements intensifs de leurs appareils de télécommunication. C'est en effet au dépend du taux de pollution électromagnétique détecté sur un rayon de quinze mètres par un capteur de fréquence, que l'arbre est menacé par les punaises réticulées inévitablement dévastatrices pour celui-ci. Cependant il n'en est pas fatalement résigné au sort infligé par ces redoutables insectes ravageurs puisque si le signal détecte un niveau faible d'émission d'ondes électromagnétiques, alors les tigres du platane se voient eux-même anéantis par une espèce introduite pour le secours de l'arbre. Ainsi le combat est



Chrysoperla carnea versus corythucha ciliata

Schéma du dispositif

Place Olympe-de-Gouges

2012

amorcé : *Chrysoperla carnea* versus *corythucha ciliata*, autrement dit « chrysope verte contre punaise réticulée ». Dans une lutte biologique acharnée, les demoiselles aux yeux d'or s'efforcent corps et âme de défendre le platane assiégé et attaqué par les tigres ravageurs mais en revanche elles ne pourront agir si le signal détecte une propagation excessive des ondes gsm, gps, wifi. Le sort du platane est donc entre les mains du passant : soit il décide de le préserver et de le protéger de ces attaques en éteignant ses différents outils de communication, soit il décide de mettre en danger et de favoriser la mort de l'arbre en utilisant sans retenue ses appareils.

Chrysoperla carnea versus *corythucha ciliata* s'inscrit de par son combat, à contre-courant des nouvelles tendances technologiques visant à instrumentaliser le végétal pour en assurer et contrôler ses cycles de vie. A l'inverse des puces RFID⁵⁸ qui ont envahi les troncs des nombreux arbres qui bordent les avenues de Paris, l'installation refuse que les ondes électromagnétiques se multiplient davantage autour du vivant. Ici, l'excès technologique est réprimé et amendé par la destruction de l'arbre. Le platane de la place Olympe-de-Gouges se transforme ainsi en véritable brouilleur d'ondes en utilisant le minimum d'outils technologiques qui pourraient polluer l'environnement de celui-ci. L'animal détient le pouvoir d'agresser et de ravager ou non le végétal, mais il revient avant tout aux passants de décider de l'avenir heureux ou malheureux de l'arbre devenu une véritable proie des technologies de télécommunication.

58 Les arbres des rues de Paris sont en majorité équipés de puce électronique RFID permettant aux jardiniers de la ville d'accéder par l'intermédiaire de celle-ci à l'historique de la vie de ces arbres (en quelque sorte le carnet de santé de l'arbre mémorisant ainsi les dernières coupes, tailles ou accidents rencontrés par celui-ci). L'animal est aussi équipé de ces puces sous-cutané. Aux Etats-Unis, il est prévu que la population américaine soit appareillée également de cette puce contenant ainsi l'intégralité des informations personnelles de chacun.

CONCLUSION

Le concept deleuzien de la « déterritorialisation » ne cesse de résonner et d'osciller véritablement entre la philosophie et les arts contemporains sur la question des animalités partagées de l'homme et des autres vivants non-humains. Tandis que l'un se déterritorialise, l'autre se reterritorialise bousculant ainsi la « limite » qui les séparent depuis des siècles. Le concept constitue par lui même son territoire, un territoire grandissant devenu le nouveau paysage commun à l'homme et à l'animal. Devenir-animal, devenir-végétal, devenir-homme, devenir-art, devenir-paysage, devenir-moléculaire, etc. Autant de devenirs qui s'accomplissent à renouveler et à métamorphoser les interactions de l'humain et de l'inhumain. Autant de devenirs qui s'évertuent à réconcilier la nature et la culture, l'érème et l'écoumène, les milieux animaux et humains. Autant de devenirs qui détournent nos regards loin de l'anthropocentrisme et qui interrogent l'animalité et l'humanité aux portes du post-humain.

Ainsi l'homme et les autres animaux s'entendent sur un nouveau territoire commun et partagé qu'est le devenir-autre, ce nouvel instrument de l'art et de la philosophie qui permet de traduire et de révéler les dialogues de l'animalité engagés avec les humains. « Créer pour », « écrire pour », « penser pour » l'animal, c'est à dire *à la place* de l'animal dira Gilles Deleuze⁵⁹. Alors l'art et la pensée sont peut-être des langages différents qui donnent la parole aux animaux que l'on n'entend pas répondre. Sans doute donnent-ils la voix à ceux qui ne peuvent pas parler, ceux qui se sont résignés, ceux qui se sont tus.

Au-delà des profonds silences des bêtes, le théâtre de l'animalité ouvre donc ses portes. Les animaux entrent sur la scène et apparaissent à l'écran. Dans la beauté imprévisible de leurs mouvements, des regards chuchoteront autant que des corps parleront. Les bêtes s'exclameront offrant dans leurs signaux, dans leurs postures quelques fragments de ce qu'est véritablement l'animalité. Nous les observons donc, nous les questionnons. Alors ils nous écoutent puis nous interrogent eux-mêmes de ce qu'il advient des nombreux territoires communs que nous partageons, nous fréquentons ou désertons au dépend du progrès technologique. Ainsi se prolonge la question de Jacques Derrida : et si l'animal nous répondait, nous questionnait, que répondrions-nous ?

59 « [...]écrire pour les animaux qui meurent, ce n'est pas écrire la lettre pour eux, mais écrire *à la place* des animaux qui meurent.» dans l'Abécédaire de Gilles Deleuze « A comme Animal ».

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est ce qu'un dispositif*, Payot et Rivages, 2007

AGAMBEN Giorgio, *L'ouvert : de l'homme et de l'animal*, Rivages Poche, 2006

BAILLY Jean-Christophe, *Le versant animal*, Coll. Le rayon des curiosités, Bayard Jeunesse, 2007

BAILLY Jean-Christophe & AILLAUD Gilles, *Le visible est le caché*, Coll. Le cabinet des lettrés, Edition Le Promeneur, 2009

BAILLY Jean-Christophe, *Le parti pris des animaux*, Coll. Essais, Christian Bourgois Editeur, 2013

BAKER Steve, *The Postmodern Animal*, Reaktion Books, Essays art and culture, 2000

BENSON Etienne, *Wired Wilderness: Technologies of Tracking and the Making of Modern Wildlife*, Johns Hopkins University Press, 2010

BENTHAM Jérémy, *Panoptique*, traduit de l'anglais par Christian Laval, La petite collection, Mille et une nuits, 2002

BENTHAM Jérémy, *Introduction of the principles of morals and legislation*, 1823

BERQUE Augustin, *Ecoumène, Introduction à l'étude des milieux humains*, Coll. Poche, Edition Belin, 2009

BERQUE Augustin, *Le sauvage et l'artifice, les japonais devant la nature*, Coll. Bibliothèque des Sciences Humaines, Gallimard, 1986

BERTHET Dominique (Sous la direction de), *L'imprévisible dans l'art*, Coll. Ouverture Philosophique, Editions L'Harmattan, 2004

CASSARD Jean-Christophe, *Le siècle des vikings en Bretagne*, Editions J-P.Gisserot, 1996

CLÉMENT Gilles, *Une brève histoire du jardin*, Coll brève histoire, Jean Behar, 2011

DE FONTENAY Elisabeth, *Le silence des bêtes : la philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Coll. Point essais, Edition Points, 2013

DESCARTES René, *Discours de la méthode V*, 1637

DERRIDA Jacques, *L'animal que donc je suis*, Coll. La Philosophie en effet, Editions Galilée, 2006

DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix, *Qu'est ce que la Philosophie*, Les éditions de minuit, Paris, 1991

DESCOLA Phillipe, *Par delà nature et culture*, Coll. Bibliothèque des Sciences humaines, Gallimard, 2005

DESCOLA Philipe, Le sauvage et le domestique, in : *Communications*, N°76, 2004, p.25

DESPRET Vinciane, *Bêtes et hommes*, Gallimard, 2007

DORIAN Franck, *Le Land art...et après. L'émergence des oeuvres géoplastiques*, Coll. L'art en bref, L'harmattan, 2006

DUCHAMP Marcel, *Le processus créatif*, L'échoppe, Coll. Envois, 1987

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Coll. Tel, Gallimard, 1993

FOUCAULT Michel, *Il faut défendre la société (Cours au Collège de France, 1975)*, Coll. Hautes Etudes, Gallimard & Seuil, 1997

HALL Edward Twitchell, *La dimension cachée*, Editions du Seuil, 1971

HOLLER Carsten & TROCKEL Rosemarie, *A house for pigs and people*, Köln : W.König, 1997

JEANGENE-VILMER Jean-Baptiste, *Ethique animale*, Coll. Ethique et philosophie morale, Presses Universitaires de France, Paris, 2008

LAFARGUE Bernard (sous la direction de), *Animaux d'artistes, Figure de l'art n°8*, Revue d'études esthétiques, Presse Universitaires de Pau et des pays de l'Atour, 2003-2004

LESTEL Dominique, *Origines animales de la culture*, Coll. Champs, Flammarion, 2003

LESTEL Dominique, *L'animal singulier*, Coll. La couleur des idées, Editions Seuil, 2004

LESTEL Dominique, *L'animal est l'avenir de l'homme*, Coll. Essais, Fayard, 2010

LOU-MATIGNON Karine (Préface de Boris Cyrulnik), *Sans les animaux le monde ne serait pas humain*, Coll. Espaces Libres, Albin Michel, 2003

LOU-MATIGNON Karine, *A l'écoute du monde sauvage : pour réinventer notre avenir*, Coll. Essais/clés, Albin Michel, 2012

JACKSON Brinckeroff John, *De la nécessité des ruines et autres sujets*, traduit de l'américain par Sébastien Marot, Editions du Linteau, 2005

ROGER Alain, *Court traité du paysage*, Coll. Bibliothèque des sciences humaines, Gallimard, 1997

SMITHSON Robert, *The collected writings*, édité par Jack Flam, University of California Press, 1996

THOREAU Henry-David, *Walden ou la vie dans les bois*, Coll. L'imaginaire, Gallimard, 1990

UEXKÜL Jakob Von, *Milieu animal et milieu humain (suivi de la théorie de la signification)*, traduit de l'allemand par Philippe Muller, Paris, Bibliothèque Médiations Denoël, 1965

UEXKÜL Jakob Von, *Milieu animal et milieu humain*, traduit de l'allemand par Charles Martin-Fréville, Paris, Bibliothèque Rivages, 2010

WIENER Norbert, *Cybernétique et société. L'usage humain des êtres humains*, traduit de l'anglais par P-Y Mistoulou, Paris, UGE, Coll. « 10/18 »

WOLFE Carry, *Before the law : Humans and others Animals in a biopolitical frame*, University of Chicago Press, 2013

Articles

ALLARD-CHANIAL Laurence, «Le spectateur de la fiction interactive. Vers un modèle culturel solipsiste? », dans *Cinéma et dernières technologies*, 1998, p. 251

BERQUE Augustin, L'urbain, le rural et le sauvage, tiré du cours à l'Université de Corse, 2010

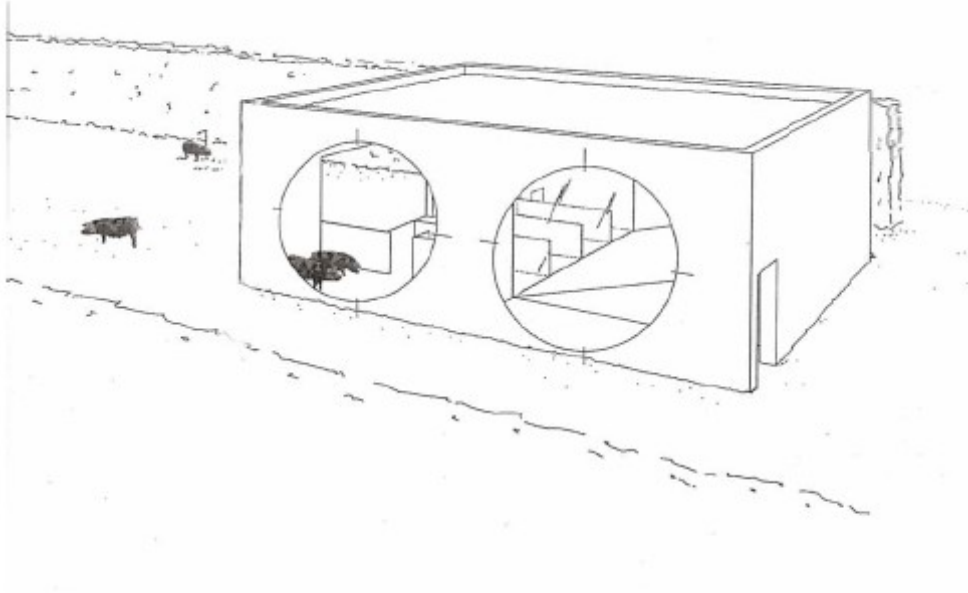
BOBBE Sophie, « Présentation : Le sauvage », in : *Communications*, N°76, 2004, p.5-15

DESCOLA Philipe, « Le sauvage et le domestique », in : *Communications*, N°76, 2004, p.17-39

JEANGENE-VILMER Jean-Baptiste, « Animaux dans l'art contemporain : la question éthique », in *Revue de Théâtre Jeu*, N°130, 2009, p.40-47

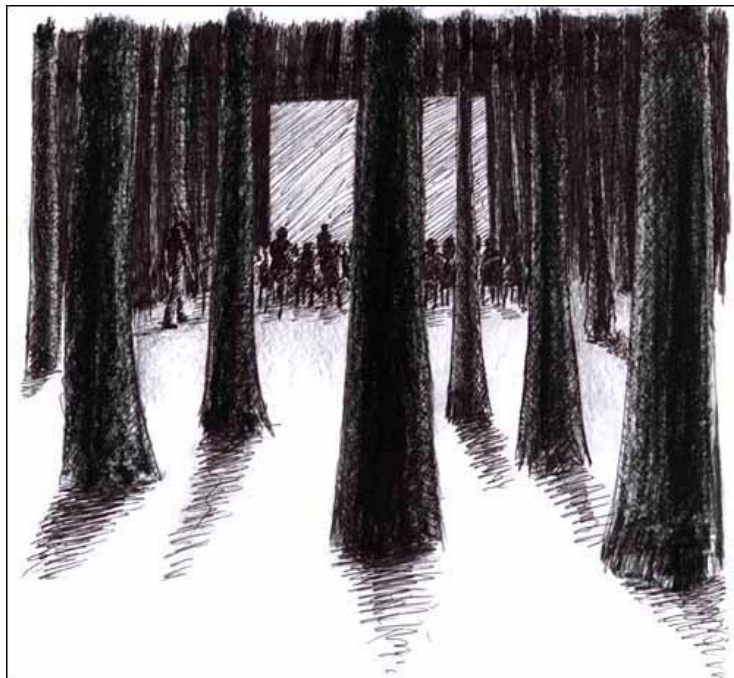
ANNEXES

ANNEXE 1



A house for pigs and people, C. HOLLER & R. TROCKEL, 1997

ANNEXE 2



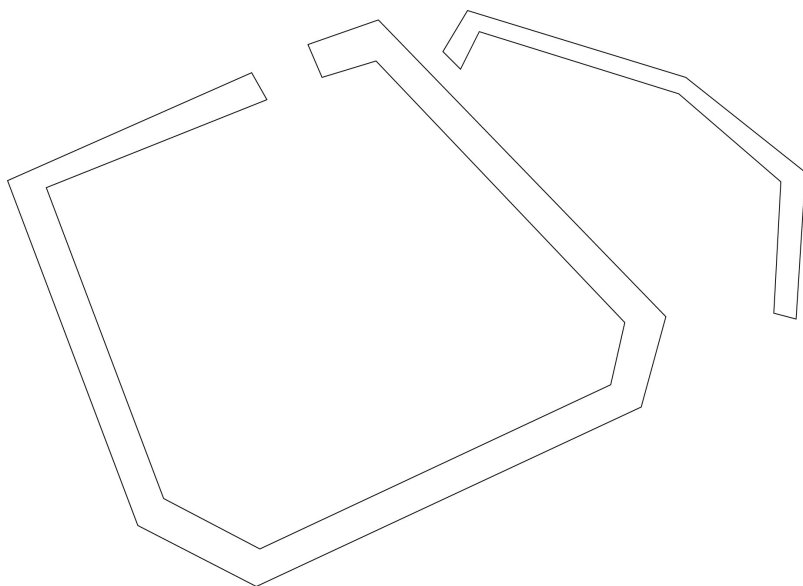
The screening, ARIANE MICHEL, 2007

ANNEXE 3



Pigeon-photographe, JULIUS NEUBRONNER, 1907

ANNEXE 4



Le Camp Viking, Saint-Suliac, 48°33'N - 1°58'O